

В. Ю. Михайлин

Бобер, выдыхай!

Заметки о советском анекдоте и об источниках анекдотической традиции

Автор выражает благодарность всем хорошим рассказчикам и слушателям, которых ему довелось встретить.

На 1-й сторонке обложки — иллюстрации Франсуа Деспре для издания «Сны Пантагрюэля или несколько фигур, выдуманных Франсуа Рабле», 1565. Метрополитен-музей, Нью-Йорк / The Metropolitan Museum of Art, New York. На 4-й сторонке обложки — фрагмент офорта Венделя Диттерлина Младшего «Шествие чудовищных фигур», 1615. Метрополитен-музей, Нью-Йорк / The Metropolitan Museum of Art, New York.

Исходные посылки

Я прошу воспринимать этот текст не как результат полноценного исследования в области городского фольклора или социологии повседневности, а как попытку обозначить возможную точку зрения на позднесоветскую «анекдотическую» культуру, культуру рассказывания анекдотов, исходя при этом из желания представить из историко-антропологической перспективы материал, в той или иной степени — на эмпирическом уровне — знакомый большинству населения современной России. Причина для того, чтобы собрать и связать эти замечания, носит элементарный прагматический характер — меня всегда интересовали функционирование зооморфных культурных кодов и та роль, которую они играют в кодифицировании коллективной и индивидуальной памяти, в процессе выстраивания стратегий саморепрезентации, трансляции устойчивых аттитюдов — и в прочих сферах, связанных с регулированием социального поведения. В этом смысле русский зооморфный анекдот представляет собой материал, с одной стороны, вполне очевидный, а с другой — почти не изученный и даже как следует не опубликованный в профессиональном смысле этого понятия. Кроме того, этот материал совершенно уникален по своим характеристикам, поскольку исходный коммуникативный жанр «рассказывания анекдота», зафиксированная текстовая составляющая которого как раз и именуется «анекдотом», существует на стыке частных и публичных дискурсов и активно участвует в «переводе» с одних, публичных языков на языки другие, частные. Еще одна причина для написания этой книги — публикаторская. Во второй ее части значительное место будет отведено самим анекдотическим текстам, которые, как мне кажется, смогут дать пусть неполное, но все-таки систематизированное в первом приближении представление о материале.

Не будучи профессиональным фольклористом, я почти не скован той неразрешимой проблемой, которая, видимо, отчасти и препятствует появлению соответствующих исследований: проблемой источника. Я понимаю, почему специалисты по советскому анекдоту предпочитают сосредоточиться на анекдоте политическом: помимо очевидной конъюнктурной (в безоценочном, научно-прагматическом смысле этого слова) составляющей, связанной с возможностью изучения общественных политико-ориентированных настроений на уровне *grass roots*, здесь есть еще и более или менее надежная источниковая база, в том виде, в котором она обозначена, скажем, во вступительной части самого представительного на сегодняшний день собрания советского политического анекдота, созданного Михаилом Мельниченко, — именно и исключительно анекдота политического, хотя книга почему-то называется куда шире: «Советский анекдот (Указатель сюжетов)». Анекдот, как уже было сказано, является едва ли не эндемиком промежуточного пространства между публичными и частными контекстами, и активная работа по присвоению этого пространства, которую на протяжении XX века вели разного рода публичные элиты, не могла не оставить большого количества самых разнообразных следов — от печатных публикаций до уголовных дел в отношении тех, кого «за анекдот» как раз и сажали. А доступность фиксированного текста, в каком бы виде этот текст ни доходил до современного исследователя, означает еще и возможность более или менее строгой датировки. В отношении других анекдотических жанров ничего подобного у нас попросту нет — по крайней мере, на системном уровне, если не иметь в виду разрозненные фиксации в художественных, эпистолярных и прочих текстах, которые могут дать некоторую, не всегда надежную привязку для конкретного сюжета. Многочисленные сборники анекдотов, появившиеся в последние годы советской власти и успевшие с тех пор перебраться в сетевое пространство, характеризуют состояние поля на конечной стадии развития советской анекдотической традиции и не более того. Причем они еще и искажают это поле, поскольку представляют собой попытку «перевести» перформативный жанр в плоскость квазилитературную, радикально изменив при этом форму существования жанра и его коммуникативную прагматику; впрочем, этим же в той или иной степени страдают едва ли не все существующие на данный момент аутентичные (то есть относящиеся к конкретному периоду советской истории) письменные источники,

от протоколов до личных дневников.

Впрочем, опять же, не будучи фольклористом, я могу себе позволить обращаться к такому специфическому источнику, как «эго-архив»: к собственной памяти, которая, в силу того что я, сколько сам себя помню, был активным пользователем такой специфически позднесоветской коммуникативной среды, как «общение на анекдотах», дает не только соответствующую базу текстов, но и сопутствующие воспоминания о времени «приобретения» конкретного сюжета и о ситуативных обстоятельствах его исполнения. Существенная оговорка здесь, конечно же, связана с исследовательской позицией — особенно в том, что касается имплицитно заложенной в названии текста культурной динамики, некоего молчаливо подразумеваемого перехода от культуры «собственно советской» к культуре «позднесоветской». Усложнение анекдотической традиции, которое трудно было не заметить «изнутри» процесса, конечно же, отчасти могло быть связано с собственным взрослением и приобщением к более сложным культурным контекстам: но только отчасти, поскольку среда «общения на анекдотах» с самого начала не была строго приписана к какой-то конкретной возрастной или социальной страте, а различия между текстами по шкале «примитивное»/«изысканное» (при той степени изысканности, которая доступна короткому перформативному жанру современного фольклора) я ощущал как минимум со среднего школьного возраста, то есть с середины семидесятых, когда уже обладал достаточно обширным багажом анекдотов, в том числе и зооморфных. Традиция развивалась на моих глазах, и те ее элементы, что появились ближе к рубежу 1970-1980-х годов, порой настолько существенно отличались от предшествующего набора средств воздействия на аудиторию, что объяснять эту динамику особенностями индивидуального коммуникативного поведения, а не серьезного «сдвига среды», значило бы согласиться на куда более серьезное интерпретативное искажение материала.

Кроме того, не может не работать еще и «критерий бородатости»: реакция коммуникативных сред на предложенный анекдот ощутимо различается в зависимости от степени «свежести» этого анекдота. Причем реакция эта зависит не только от знакомства аудитории с конкретным текстом или с его вариантами, но ориентирована и на «историю жанра», воплощенную в степенях адекватности и востребованности конкретных микрожанров. В конце 1970-х годов анекдот про Штирлица с большой долей вероятности провоцировал аудиторию на поддержку предложенной ситуации рассказывания и вызывал своего рода цепную реакцию: участники сверяли имеющиеся у них наборы сюжетов и радовались, если у кого-то находился анекдот, не знакомый другим. Серия была относительно молодой, и пусть она — в значительной степени — была построена на нехитрой и зачастую предсказуемой языковой игре, но в предыдущей традиции советского анекдота подобные жанровые разновидности если и не отсутствовали вовсе, то не были широко (на уровне целой серии) приняты, эта игра еще не успела стать рутинной и воспринималась как «живая». А вот рассказывая анекдот про Чапаева или зооморфный анекдот с традиционным набором действующих лиц (заяц, волк, лиса, медведь), исполнитель, для того чтобы вызвать сходную коммуникативную реакцию, должен был предложить некий нестандартный жанровый вариант; в противном случае коммуникативная ситуация с большой долей вероятности складывалась не в его пользу.

И еще несколько необходимых оговорок, прежде чем дело дойдет до самого материала. Приведенные ниже примеры не будут расшифровками профессиональных фольклористских записей, но в них я постараюсь максимально точно передать исходную ситуацию рассказывания анекдота. Ремарки, описывающие невербальные компоненты перформанса, будут сведены к необходимому минимуму и, как правило, станут отмечать пунт или другую сильную позицию — к которым в ситуации рассказывания чаще всего и привязана наиболее четко выраженная невербальная составляющая жанра. Цензурные соображения также будут играть минимально необходимую роль: в большинстве примеров я опушу обценные конструкции, которые выполняют сугубо коммуникативные задачи, ситуативно обусловленные и связанные с

демонстративным поведением, с ритмической разметкой нарратива и т. д. (многочисленные матерные маркеры, насыщенность которыми серьезно варьировалась в зависимости от состава аудитории и, шире, от условий исполнения). Но эвфемизмами я пользоваться не стану, а в ряде случаев (опять же, в качестве дополнительного маркера сильных повествовательных позиций) сохраняю и значимые для передачи эмоциональной составляющей перформанса — или просто ритмически значимые — матерные конструкции. Анекдот — по крайней мере в том виде, в котором он существовал в рамках сугубо мужской аудитории (то есть на аутентичной для себя территории), — матерным был всегда, и лишать его этой значимой компоненты было бы попросту непрофессионально: это исследовательский текст, а не салонная подборка смешных сюжетов. То же касается и соображений политкорректности. Сам жанр не просто не считается с политкорректностью, он активно деконструирует любые ее разновидности, а потому слово «пидор» будет писаться так, как произносится в процессе рассказывания анекдота.

Итак, обозначу исходные посылки.

Во-первых, анекдот есть прежде всего жанр коммуникативный и перформативный, в котором собственно текст составляет нечто вроде либретто, а потому сугубо текстологическое его изучение для понимания самого явления может служить разве что на правах вспомогательной дисциплины.

Во-вторых, как и любой жанр — перформативный, литературный и т. д., — анекдот представляет собой производное от системы ожиданий целевой аудитории и как таковое являет нам значимый источник по изучению социальных аттитюдов, моральных диспозиций, групповой памяти и общего культурного багажа тех социальных сред, в которых он функционирует.

В-третьих, условием успешного функционирования анекдота является адекватность как ситуативного исполнителя, так и ситуативного реципиента (они могут меняться местами) тому набору клишированных представлений и аттитюдов, которые составляют основу конкретной повседневной культуры — ранжируемой далее в рамках некоего весьма обширного и аморфного целого под названием «советская культура» по временным периодам, социальным стратам, локальным инвариантам и так далее. Среди прагматических аспектов жанра особую значимость играет роль камертона, которую он способен выполнять при определении «публики своих», то есть социальной среды, наиболее адекватной конкретному культурному горизонту. В одной из ипостасей анекдот представляет собой своего рода «прощупывающий» жанр, который помогает ориентироваться в не полностью прозрачных социальных средах. Именно в этом состоит одна из очевидных причин его массовой популярности в советской неофициальной/повседневной культуре начиная с 1920-х годов: резкое расширение советской публичности и массовое вовлечение в нее (зачастую насильственное) неадаптированных к этому индивидов и групп настойчиво обозначило потребность в не прямых техниках определения «своих», в навыках непрямого же ситуативного моделирования и т. д. Отсюда же может следовать и обостренная реакция власти на подъем этого жанра и борьба с ним как с альтернативным и максимально диффузным источником производства смыслов, как с очевидным свидетельством существования в советских социально-коммуникативных средах конкурентных форм (само)определения.

В-четвертых, анекдот — реципрокный коммуникативный жанр, требующий (в идеале) равной и незаинтересованной вовлеченности участников перформанса. Идеальной формой его существования является чистое «общение на анекдотах» («травля анекдотов»), позволяющее выстраивать между участниками коммуникации специфические режимы доверия и ситуативной вовлеченности. От участников не требуется сколько-нибудь четкое и аргументированное предъявление личных позиций по каким бы то ни было темам — политическим, социальным, моральным и так далее. Анекдот позволяет обозначать подобную позицию (как правило, критически заостренную) в максимально дистантном режиме, используя жанр в качестве ширмы, за которой будут скрыты и степень

личной заинтересованности в теме, и сколько-нибудь надежная информация об индивидуальной (моральной, идеологической и т. д.) позиции. При этом набор сигналов, позволяющий «опознать своего», так или иначе считается как рассказчиком, так и адресатом рассказа.

И, наконец, в-пятых, анекдот существует в достаточно специфической «серой зоне» между широкой публичностью и микрогрупповыми техниками плетения социальной ткани. В этом смысле он выполняет еще одну весьма любопытную функцию: мешает смыслам, которые конструируются элитами, выполнять те манипулятивные задачи, которые перед ними поставлены, разрушает механизм формирования «мифа» в бартовском смысле слова. Анекдот отстраняет и остраивает те смыслы, которые транслируются как априорные, создает — до определенной степени — подушку безопасности между индивидуальным сознанием (и стоящими за ним микрогрупповыми уровнями ситуативного кодирования) и публичностью. Причем в данном случае имеет смысл вести речь о вполне конкретном микрогрупповом уровне ситуативного кодирования — об уровне стайном, который обладает весьма специфическим набором характеристик: без учета этих характеристик, с моей точки зрения, наши представления об анекдоте обречены оставаться в плену сугубо описательных моделей. «Стайный» уровень ситуативного кодирования предполагает полное отсутствие априорных смыслов; ситуативную обусловленность сколь угодно жестких социальных связей, которые в любой момент могут быть радикально переформатированы; отсутствие строгих ситуативных рамок (всякая ситуация может внезапно стать ситуацией включения или ситуацией исключения для любого компонента, относящегося к любому структурному уровню); любая попытка навязывания внешних иерархий или даже просто устойчивых внешних связей с системами, организованными «непрозрачно» для стайного уровня, приводит к «умножению на ноль» и к срыву коммуникации.

Стайный уровень ситуативного кодирования с детства является для каждого из нас той — далеко не всегда комфортной — зоной свободы, где мы привыкли укрываться от обязывающих манипулятивных стратегий со стороны разного рода «взрослых» — вне зависимости от того, опираются эти стратегии на априорное давление (исходя из семейного уровня ситуативного кодирования) или на «договор» (исходя из «соседского» уровня ситуативного кодирования). В любом случае те смыслы, которые полагаются значимыми, исходя из «взрослых» позиций, перекодируются на «стайный язык» и, соответственно, утрачивают всякое право как на априорность, так и на конвенциональность. И чем больше внешняя инстанция настаивает на их значимости, «серьезности», тем более радикальным будет это перекодирование. Анекдот по преимуществу говорит именно на этом «языке» и, соответственно, «переводит» на него все те элементы, которые заимствует из широкой публичности. Стратегий подобного перевода, связанного с деконструкцией публичного пафоса, на самом деле очень немного, и каждая конкретная модель является результатом помещения того или иного «пафосного» элемента — модели поведения, сюжета, персонажа, идеи, формулировки и так далее — в одну из привычных для стайного кодирования перспектив, связанных с:

1) агрессией, брутальностью, демонстративной и гегемонной маскулинностью. Пример:

Экскурсовод в разлив рассказывает детям о Ленине. «Владимир Ильич был человеком удивительно добрым. Недаром про него говорят: самый человечный человек. Вот как-то раз был такой случай. Сидит Ильич у шалаша и чистит бритвой яблоко. Идет мимо маленький мальчик, из местных, из крестьян. И говорит: „Дяденька, а дай яблочко!“ А Ленин смотрит на него так ласково и отвечает: „А иди-ка ты на хуй!“» Один из школьников: «А где же тут доброта?» Экскурсовод (исполнитель покровительственно улыбается): «Да ведь мог бы и бритвой полоснуть!»

2) максимально примитивизированной эротикой, основанной на тотальной объективации партнера. Пример:

Вопрос армянскому радио: в чем сходство между женщиной и грампластинкой?

Ответ: Поиграл — переверни, играй снова.

3) демонстративным же настаиванием на «личной свободе», праве на отстаивание собственных интересов без оглядки на интересы других, то есть с объективацией любого другого участника ситуации; в переводе на язык публичности это называется предельным эгоизмом и эгоцентризмом. Пример: Лежат мужик и баба в постели, и вдруг — ключ в двери. «Муж вернулся, прыгай в окно!» Мужик открывает окно (*исполнитель отшатывается и испуганно оглядывается*). «Так седьмой этаж!» — «Прыгай давай!» Мужик прыгает, расшибается. Баба выглядывает в окошко (*исполнитель перегibtается через воображаемый подоконник, изображает громкий театральный шепот и делает акцентированную двойную отмашку рукой в сторону*): «А теперь отползай!.. Отползай!!!»

4) приписыванием другим участникам ситуации черт, наличие которых с точки зрения стайной этики унижает их и делает недостойными уважительного отношения. Это, прежде всего, черты феминные, черты, связанные с излишне эгоистическим поведением (как бы парадоксально это ни звучало в контексте предыдущего пункта), и, применительно к русской стайной культуре, — черты, связанные с демонстративной или скрытой мужской гомосексуальностью. Пример:

Лежит в постели Горький. Заходит Ленин, нагибается над ним, подтыкает одеяло и говорит (*исполнитель миксует киношную ленинскую картавинку с манерной интонацией пассивного гомосексуалиста*): «Ну кто ж назвал тебя Горьким, сладенький ты мой...»

Эффект усиливается еще и тем, что сама смоделированная в анекдоте ситуация отсылает к советскому — школьной канонической лениниане, где почетное место занимал почерпнутый из воспоминаний М. Ф. Андреевой эпизод, в котором Ленин лично проверял в лондонской гостинице, не влажные ли простыни постелили в номере, предназначенном для Горького.

5) «переводом» текста и, соответственно, стоящей за ним проективной ситуации с одного культурного кода, очевидным образом встроенного в систему доминирующих публичных дискурсов, на другой, приближенный к низовым/бытовым/субкультурным контекстам. Пример:

Стоит на горе Мальчиш-Кибальчиш, размахивает саблей и кричит (*исполнитель делает «плакатное» выражение лица и декламирует с интонацией из детского спектакля на пионерском сборе*): «Измена! Измена!» А под горой сидит Мальчиш-Плохиш, жрет печенье с вареньем и приговаривает (*исполнитель переходит на задушевно-рассудительный тон из оттепельного «искренного» фильма*): «А меня что-то на хавчик пробило...»

Ключевое словосочетание из молодежного слэнга 1970-1990-х годов здесь остается за кадром: зритель должен сам осуществить процедуру перевода, тем самым радикально изменив смысл как первой реплики Мальчиша-Кибальчиша, так и всей ситуации. Понятием «на измене» («пробило на измену») обозначается состояние испуга, паники, растерянности, — тем самым Мальчиш-Кибальчиш из самозабвенного гайдаровского героя превращается в труса и паникера, потерявшего от страха голову, и противопоставляется Мальчишу-Плохишу уже не как предателю, а как вполне симпатичному персонажу, который даже в кризисной ситуации способен сохранять полное спокойствие и приверженность маленьким плотским радостям. Мультипликационный фильм Александры Снежко-Блоцкой «Сказка о Мальчише-Кибальчише» (1958), снятый в «плакатной» оттепельной манере, апеллирующей к искусству Революции через голову сталинской эстетики, и посвященный «славному ленинскому комсомолу», показывали по телевизору по несколько раз в год, к каждой более или менее подходящей дате. Так что не ассоциироваться с официальным советским пафосом он просто не мог — и буквально вызвал к анекдотической деконструкции.

О когнитивных основаниях ситуации рассказывания анекдота

Здесь и рождается анекдот как коммуникативный жанр, позволяющий деконструировать любой пафос. Механизм его ситуационно-коммуникативного воздействия, связанного с производством того, что мы привычно понимаем как юмор, предельно прост и был описан в самом общем виде еще в 1970-х годах Виктором Раскиным, одним из отцов-основателей «Международного общества по изучению юмора» и журнала *Humor* (с 1988 г.): «...humorous element is the result of a partial overlap of two (or more) different and in a sense opposite scripts which are all compatible (fully or partially) with the text carrying this element». В зависимости от избранной исследовательской перспективы и от связанного с ней терминологического инструментария, здесь можно говорить о сценариях (скриптах) в том смысле, который развивается в лингвистике, теории коммуникации и теории искусственного интеллекта начиная со времен Сильвана Томкина, или о фреймах в социоантропологическом, гофмановском смысле слова, но общая картина происходящего останется примерно той же. В любом случае мы имеем дело с наложением двух или более интерпретативных систем, каждая из которых не противоречит предложенному проективному сюжету, — что приводит к моментальному сбою режимов инференции и к необходимости «включить» экстраординарные (неавтоматизированные, не привязанные к привычным сценариям) режимы оценки поступающей информации. Существует две основные группы быстрых реакций на подобный сбой, которые условно можно обозначить как связанные с испугом и связанные со смехом. Поскольку ситуация рассказывания анекдота с самого начала организуется как игровая, ориентированная прежде всего не на интерпретацию той актуальной ситуации, в которой пребывают исполнитель и его аудитория, а на оперирование «несерьезными» проекттивными реальностями, то реакции, связанные с испугом, как правило, нерелевантны — а вот реакции смеховые ситуативно вполне адекватны.

Впрочем, бывают исключения, связанные именно с актуализацией той тонкой грани, которая разделяет два типа реакции на моментальный сбой инференции, испуг и смех, — причем само наличие этих исключений свидетельствует об известной «саморефлексии жанра», о его способности учитывать и обыгрывать специфические черты собственной когнитивной природы. Так, один из не слишком распространенных типов позднесоветского анекдота предполагал знакомство аудитории с другим «фольклорным» жанром — жанром детской страшной истории. Ситуация рассказывания с самого начала строилась на столкновении двух коммуникативных сценариев: рассказчик задавал вопрос о том, знает ли аудитория анекдот «про золотую ручку», тем самым обозначая дальнейший перформатив именно как исполнение анекдота. Для того чтобы исполнение было успешным, требовалось, чтобы как минимум один из слушателей «анекдота не знал»; вместе с тем знакомство других участников ситуации с обещанным сюжетом приветствовалось, хотя и не проговаривалось вслух. Однако особенности исполнения анекдота (специфическая интонация и слегка замедленный, подчеркнута «сказительский» ритм повествования; нарочито «детские» обозначения персонажей, нарушающие привычный режим «стайной иронии») актуализировали у слушателя совсем другой коммуникативный сценарий, связанный с восприятием детской страшилки: В одном городе жила-была тетечка, и была у нее золотая ручка. И все ей завидовали, но она никому эту ручку даже поддержать не давала. Даже дядечке, который был ее мужем. А потом тетечка умерла, ее похоронили, и ручку закопали вместе с ней. А дядечка решил золотую ручку достать. И вот ночью идет он на кладбище и видит : могила тетечки разрыта, а над могилой стоит сама тетечка в белом саване (*исполнитель начинает говорить медленнее и тише*). «Тетечка, — говорит дядечка, — а где твоя золотая ручка?» (*Исполнитель выдерживает драматическую паузу, после которой и он сам, и те участники ситуации, которые «знают анекдот» и с самого начала исполнения скрыто перекалывались из слушателей в соучастники исполнения, резко выбрасывают руку вперед и кричат во весь голос, максимально «страшно»*): «А ВОТ ОНА!!!»

Подобный пуант нарушает оба предложенных сценария. И рассказывание анекдота, и рассказывание страшилки заканчиваются в спокойной констатирующей интонации, которая в первом случае должна подвести слушателя к иллюзии «внезапного самостоятельного понимания» и задействовать «чувство юмора», а во втором — позволить слушателю сопоставить страшную и безнадежную проективную реальность с собственной актуальностью и получить удовольствие от «избегания зримой опасности». Здесь же акцент внезапно переносится именно в актуальность: исполнитель (и сотрудничающая с ним часть аудитории) задействует кинетические и звуковые сигналы, рассчитанные на немедленный испуг слушателя. А смеховая реакция наступает чуть позже, после того как слушатель сопоставляет неадекватность собственного испуга актуальному положению вещей, которое снова сводится к игровой ситуации рассказывания анекдота (что, как правило, подтверждается смехом исполнителя/исполнителей, для которых пуантом становится испуг слушателя).

Итак, коммуникативный жанр анекдота предполагает сугубо игровое отношение всех участников к создаваемым на их глазах проективным реальностям. Здесь следует обратить внимание на еще одно обстоятельство, связанное с ситуативной адекватностью участников и прежде всего с умением отслеживать границы между реальностями. Человек, не отдающий себе отчета в том, что предложенный его вниманию сюжет является сконструированным и не имеет прямого касательства к актуальной реальности, автоматически лишает себя права на полноценное участие в ситуации рассказывания анекдота — что другими участниками, как правило, маркируется через категории, связанные с недостатком интеллекта или отсутствием «чувства юмора».

Впрочем, возможны и другие сценарии — слушатель может осознанно противодействовать чужим коммуникативным техникам, отказываясь воспринимать ситуацию как игровую и демонстративно перекодировать рассказанную историю в плоскость «личной» или «идеологической» позиции. Мотивация подобного поведения может быть разной, начиная от желания перенастроить ситуативные рамки «под себя» и перевести коммуникативную ситуацию под свой контроль и заканчивая разными режимами идеологической борьбы. Те же позднесоветские времена, когда практика «посадки за анекдот» уже успела (за редким исключением) уйти в прошлое, дают нам примеры вполне отрефлексированного отказа воспринимать игровую природу анекдота, переводя смысл этой коммуникативной практики в плоскость идейной борьбы. Так, член Союза писателей Удмуртской АССР и активный общественный деятель Олег Поскребышев в 1982 году опубликовал в журнале «Юность», рассчитанном на молодежную аудиторию, стихотворение, которое настолько прекрасно во всех возможных смыслах, что его нельзя не привести здесь полностью:

Придумщик анекдотов про Чапая По-своему, конечно, не дурак, Раз мы хохочем и не замечаем, Что понапрасну веселимся так. Как будто яда в шуточках ни капли, И вроде безобидно все вполне. Но глядь, а где со справедливой саблей Комдив Чапаев на лихом коне?! Уже врага он в трепет не бросает, Уже полки в бессмертье не ведет. А Петька, Петька, славный Петр Исаев, Что стало с ним, куда он делся — тот?! Застелет очи хитрой пеленою, И ты с трудом рассмотришь сквозь туман, Как бьется раненый Чапай с волною, Как Петька в грудь себе навел наган. Веселых анекдотов мелочишка Страшнее пуль, опасней, чем Урал! Ты из-за них не вспомнишь, как мальчишкой В Чапаевца восторженно играл!

Этот текст, положенный на музыку, мне доводилось слышать с самодеятельной сцены Уфимского нефтяного института в 1982 году. Трио, исполнившее его под гитару, тоже, судя по сценическому посылу, искренне прониклось пафосом стихотворения и даже постаралось его усилить. Многозначительная замена исполнителями «по-своему, конечно, не дурак» во второй строке на «в конечном счете, тоже не дурак» через переадресацию к соответствующему публицистическому дискурсу автоматически превращала «придумщика» в агента западных спецслужб, а участника ситуации рассказывания анекдота, не поспешившего занять правильную моральную позицию и сорвать идеологическую

диверсию, — в пособия вражеским замыслам.

Для тех же участников, которые «чувством юмора обладают», сама искусственность созданной коммуникативной ситуации, в которой происходит игра проективными рамками, интерпретативными сценариями, уровнями ситуативного кодирования и т. д., является необходимым условием получения удовольствия. Привычная структура анекдота, в которой большую часть времени исполнитель тратит на создание некой проективной реальности с устойчивым режимом интерпретации (и, соответственно, с жесткими ситуативными рамками и предсказуемым сценарием развития), а затем в пунте резко меняет режим интерпретации (ситуативные рамки, сценарий развития ситуации), связана не только с необходимостью сугубо перформативного обозначения момента «сбоя интерпретации». Условием получения удовольствия в ситуации рассказывания анекдота со стороны слушателей является готовность к тому, что такой поворот будет исполнен. Тем самым адекватные слушатели в той или иной степени оказываются включены сразу в несколько фреймов: актуальную ситуацию рассказывания; проективную ситуацию, сконструированную как реальность, которая должна быть разрушена, — и в ожидание еще одной проективной ситуации, которая должна предложить новые ситуативные рамки и тем изменить наполнение и смысл предыдущей. Подобная «многослойность» служит источником сугубо человеческого удовольствия: быть вовлеченным в одновременно в несколько сценариев, ни один из которых не является для тебя обязывающим.

О причинах формирования анекдотической культуры в СССР

Начну я с сугубо эмпирической демонстрации того различия между двумя субтрадициями — советского и позднесоветского зооморфного анекдота, — которое, как мне кажется, должно быть очевидно каждому, кто непосредственно с жанром знаком. Итак, три анекдота:

Собирает лев зверей в лесу и говорит: «Заяц — мой друг. Кто хоть пальцем его тронет, будет иметь дело со мной. Все поняли?» Звери покивали и разошлись. А заяц оборзел. Ходит по лесу: то волку щелбан даст, то лисицу выебет. И вот в очередной раз идет, смотрит — кабан спит. Ну, думает, и до тебя очередь дошла. Разбегается — и пинка. Кабан подскакивает — и за зайцем. А заяц бежит и думает (*исполнитель делает испуганное лицо*): «Вот сачок, на собрания не ходит!»

Идет заяц по лесу, смотрит, лежит бутылка водки. Ну, думает, жизнь тяжелая, хоть выпить с горя. Отхлебывает глоток и падает (*исполнитель делает короткое движение ладонью вниз*). Идет следом лиса. Смотрит: лежат рядом заяц и бутылка водки. Думает: тут тебе и бухло, и закусь, класс! Отхлебывает глоток и падает (*исполнитель делает короткое движение ладонью вниз*). Идет волк, видит лису, зайца и бутылку. И бухло, и закусь, и баба готовая. Отхлебывает — падает (*исполнитель делает короткое движение ладонью вниз*). Идет медведь: опа! Бухло, закусь, баба и морду потом есть кому набить. Отхлебывает, падает (*исполнитель делает короткое движение ладонью вниз*). Первым просыпается заяц. Оглядывается вокруг (*исполнитель поворачивает голову вправо и влево*) и говорит: «Да-ааа, блядь, я как выпью, просто зверь!»

Плывет по реке бобер. Выныривает, а перед ним на кочке сидит мартышка и косяк долбит. Бобер ей говорит: «Мартышка, дай дернуть!» Та ему протягивает косяк и говорит: «На, только у меня тут совсем пяточка осталась, ты не добивай. Затянись, а потом ныряй и держи, сколько сможешь, чтоб взяло. Бобер тянет, ныряет и плывет, плывет, плывет... Потом бац башкой в берег. Выныривает, выдыхает, смотрит, а перед ним бегемотья морда. Бегемот носом так тянет и говорит: «Бобер! Ты где траву взял?» Бобра уже накрыло: «Вон туда плыви (*исполнитель изображает легкую степень наркотического опьянения и делает указательный жест рукой*), там на кочке мартышка с косяком, она добрая, и тебе даст». Ну, бегемот ныряет, плывет, плывет, плывет, выныривает прямо у кочки. Мартышка (*исполнитель делает испуганное лицо и машет руками*): «Бобер! Выдыхай!!! Выдыхай!!!»

Первые два — плоть от плоти той советской традиции, которая берет начало еще в 1920-х годах и вступает в период серьезной трансформации на рубеже 1960-1970-х, после того как со всей очевидностью потерпел крах последний сколько-нибудь успешный советский мобилизационный проект — оттепельный. О том, что изменилось в советской культуре в последние двадцать лет ее существования, и о том, как это отразилось на анекдотическом жанре, я скажу ниже. Пока же меня будет интересовать традиция в ее чистом виде.

Советский анекдот, с представленной здесь точки зрения, являет собой результат трансформации такого вполне традиционного — по преимуществу крестьянского — перформативного жанра, как сказка, но только это сказка, адаптированная к новым условиям существования и, в свою очередь, выполняющая адаптивные функции в процессе вовлечения (переформатирующихся на ходу) социальных страт российского общества в советский вариант модернизации.

Политика советских элит по отношению к собственному населению была ориентирована прежде всего на достижение режима тотальной управляемости. Главная задача, которую в этой связи надлежало решить, заключалась в разрушении тех «непрозрачных» для властного дискурса сред (соседских, профессиональных, семейных, дружеских и т. д.), которые были способны производить собственные интерпретативные режимы, зачастую несовместимые с официальной точкой зрения — или, по крайней мере, способные модифицировать

ее восприятие конкретным индивидом или целыми группами людей. Проект по созданию «нового советского человека» — если снять с него всю идеологическую упаковку — должен был привести (и в конечном счете привел) к созданию тотально атомизированной и перспцизированной человеческой массы, которой взамен привычных и разрушенных режимов самоидентификации и доверия будут предложены новые, удобные для превращения этой массы в универсальный мобилизационный ресурс.

Одной из главных составляющих этого проекта было формирование единого и безальтернативного публичного дискурса, подаваемого как естественный, а также придание этому дискурсу смыслообразительного статуса: степень владения или не владения им определяла возможности социальной адаптации. Поскольку этот дискурс принципиально позиционировался как единственно правильный, основанный не только на «марксистско-ленинском учении», но и на элементарном здравом смысле, он мыслился как тотальный, покрывающий все коммуникативные и когнитивные сферы, доступные советскому человеку. Следовательно, принципиальных различий в описании мирового исторического процесса, физического явления и кухонной бытовой ссоры не было — или, во всяком случае, они были куда менее значимы, чем различия между «нашим» и «не нашим» описанием каждого из этих феноменов.

Эта универсальная дискурсивная система, поддерживаемая целой сетью самых разноплановых институций — от средств массовой информации до всеобщего среднего образования, и от призывной армии до многочисленных псевдообщественных организаций (творческие и профессиональные союзы, детские, молодежные и просветительские организации, общества по интересам и т. д.), была невероятно эффективна, но обладала рядом системных недостатков, которые в конечном счете дискредитировали и разрушили ее, а вместе с ней и сам СССР.

Во-первых, ее тотальность и универсальность означала, что сбой любого локального элемента в любой момент может привести к сбою всей системы. Маниакальная страсть советской бюрократии к поискам любого отклонения от нормы — не только идеологической, но и стилистической, этической, эстетической, связанной со степенями и модусами социального доверия, — объясняется именно этим встроенным дефектом.

Во-вторых, она была утопична на сугубо просветительский манер и исходила из тезиса о человеке как о *tabula rasa*, наделенной только тем набором интерпретативных моделей, которые формирующая социальная среда на ней «записывает», — и о естественной же иерархии этих моделей, где «более истинное» неизбежно вытесняет «менее истинное», так что для получения искомого результата необходимо просто стереть записанное ранее (или по ошибке) и заново «отформатировать систему» в единственно правильном ключе.

В-третьих, она исходила из представления о человеческом мышлении как о процессе линейном и двухмерном, а о человеческой «личности» как о некоем структурированном (в соответствии с единым набором логик) целом, отказываясь принимать саму возможность параллельного существования принципиально разных систем кодирования информации в рамках единой — и вполне социально адекватной — индивидуальности.

Если свести воедино все перечисленные выше оговорки, станет понятно, что проект по формированию нового советского человека, опиравшийся в качестве одного из базовых своих оснований на подобного рода дискурс, был обречен изначально. Любой пьяный (то есть нарушающий этические обязательства перед единственно верным учением) парторг (то есть лицо, долженствующее здесь и сейчас выступать гарантом истинности дискурса в целом) на комсомольском собрании (то есть в том социальном пространстве, где должна происходить отбраковка всего неправильного и утверждение правильного) потенциально разрушал претензии этого дискурса на истинность и универсальность. В итоге система, рассчитанная на тотальное вовлечение всей человеческой массы в единое

перспципированное пространство, тренировала каждого из людей, составляющих эту массу, в умении, противоположном самой сути проекта — мыслить одновременно на нескольких языках, каждый из которых является истинным применительно к конкретному уровню «считывания» наличной ситуации.

Впрочем, все перечисленные выше противоречия являлись таковыми только при условии восприятия советского дискурса (во всех его локальных и временных модификациях) всерьез — если человек действительно был готов видеть в нем адекватный инструмент описания актуальной реальности и построения непротиворечивых реальностей проективных. При том, что по факту советский дискурс выполнял совершенно другие задачи: он был манипулятивным механизмом, который позволял разнообразным и разнопорядковым советским элитам формировать ситуативно выгодные для них системы описания, нимало не считаясь ни с тем, насколько эти системы описания адекватны актуальной реальности, ни с тем, насколько они соотносятся с предшествующими версиями самих себя. Таким образом, *реальное* овладение советским дискурсом (и, соответственно, все связанные с этим бонусы, от попадания в ту или иную элитную группу до элементарного выживания) заключалось как раз в том, чтобы *не принимать* его как единую и универсальную систему описания реальности. И — насколько я могу судить — анекдот как коммуникативный жанр во многом обязан своей невероятной популярностью именно тому, что он выполнял специфические адаптивные функции. Существовая на границе между официальным дискурсом, грамотная и безопасная техника работы с которым предполагала сугубо инструментальное отношение к нему (и, следовательно, умение дистанцироваться от него и тонко регулировать режимы серьезности и несерьезности), и микрогрупповыми дискурсами, которые предлагали куда более адекватные режимы описания и которые именно по этой причине ни в коем случае нельзя было всерьез смешивать с официальным языком, анекдот, во-первых, тренировал техники ostraneniya, а во-вторых, позволял опознавать среди участников коммуникации тех, с кем ты на одной волне, то есть в одинаковой мере владеешь этими техниками ostraneniya.

Здесь же, по моему мнению, следует искать и суть различия между собственно советской и позднесоветской версиями жанра. В пределах большевистской, ранне- и позднесталинской, а также оттепельной культур «обслуживаемое» анекдотом умение ostranять тоталитарный дискурс отнюдь не обязательно означало неприятие тех ценностей, которые стояли за этим дискурсом, — или даже просто не вполне серьезное к ним отношение. Очередная версия советского проекта вполне могла восприниматься — и воспринималась на достаточно массовом уровне — как адекватное описание некоего более или менее близкого будущего, в сравнении с которым несовершенное настоящее пребывает на правах акциденции и, следовательно, подлежит восприятию и описанию сразу в двух не совпадающих ракурсах. С точки зрения наличного положения дел, доминирующий дискурс и впрямь может выглядеть излишне пафосным и даже негодным для работы с описанием повседневности — поскольку, *sub specie aeternitatis*, повседневность и есть именно то, что с его помощью надлежит преодолеть. И в этой дискурсивной системе анекдот выполнял роль ситуативного игрового модификатора, позволяющего тренироваться в крайне значимом умении жить одновременно как минимум в двух режимах восприятия и описания реальности. Но когда последний — единственный с точки зрения социальной мобилизации на сколько-нибудь массовом уровне — советский проект потерпел крах, а властный дискурс перестал описывать что бы то ни было, кроме самого себя, и окончательно превратился в «красный шум», игра вступает в другую реальность, а вместе с этим — и в другой модус существования. Меняется та адаптивная стратегия, «участником» и инструментом которой был анекдот. Вместо отрезвляющей практики (ситуативно допустимого) *poruganiya* сакрального, за счет которой индивид приспособлялся к одновременному и раздельному владению разными культурными кодами, она превращалась в способ иронического прития позднейимперской советской действительности.

...в своем роде жанр *анекдота* был камертоном советских имперских сумерек, и

этим статусом он отчасти обязан способности к инфильтрации в другие жанры, которые тем или иным образом проявляли готовность к «анекдотизации», и природа его обаяния носила не столько компенсаторный, сколько комментирующий характер; он предлагал возможность критической вовлеченности в то, что предлагала массовая культура, а не просто ее отрицания. В этом отношении *анекдот*, вне всякого сомнения, превращал ту «пустыню», которая навязывалась потребителю этой культуры, в пространство несколько более комфортное, не мешая ему при этом оставаться пассивным потребителем текстов и визуальных образов.

Практика анекдотической деконструкции наличного бытия становится самодовлеющей, максимально расширяя референтную базу, а потому варьируется и усложняется, обрастая новыми, принципиально непохожими на ранее принятые сюжетами, системами персонажей (психоделический лось, тараканы/клопы/глисты как «маленький народец», томная эротизированная зебра, попугай как воплощенный дискурс и т. д.) логиками и целыми субжанрами («абстрактные» анекдоты, анекдоты-каламбуры про Штирлица, анекдоты про inferнальную девочку и т. д.). Что вовсе не означает полного отмирания предшествующей традиции — она продолжает существовать и даже развиваться, поскольку те прецедентные тексты, на которых она в свое время паразитировала, по-прежнему остаются частью официальной культуры и, следовательно, законным предметом для деконструкции. Вот с этой системой прецедентных текстов нам следует разобраться — применительно к анекдоту зооморфному. Но прежде имеет смысл определиться с особенностями нашей психики, делающими зверей настолько удобными и желанными персонажами историй, которые мы рассказываем и показываем друг другу.

О когнитивных основаниях зооморфной сюжетики

Как уже было сказано выше, советский анекдот во многом восходит к сказке; применительно к анекдоту зооморфному имеет смысл говорить о вполне конкретном сказочном жанре, устойчиво именуемом «сказкой о животных» (*animal tale*), при том что даже для самых завязтых структуралистов попытка найти единые формальные основания для того, чтобы более или менее четко определить этот жанр, неизбежно заканчивается неудачей. Так, Владимир Пропп, раскритиковав указатель Аарне — Томпсона за «перекрестную классификацию» и заключив свою филиппику пассажем о том, что «сказки должны определяться и классифицироваться по своим *структурным* признакам», сам попросту избегает разговора именно о *структурных* признаках этого жанра, мимоходом ссылаясь на то, что «сказки о животных представляют исторически сложившуюся цельную группу, и выделение их со всех точек зрения оправдано».

В конечном счете, как правило, все сводится к нехитрой формуле: сказки о животных суть сказки, в которых действующими лицами являются животные. С чем я не могу не согласиться — с одной значимой оговоркой. Любой повествовательный жанр (что, применительно к устной традиции, автоматически делает его еще и жанром перформативным) представляет собой способ организации проективных реальностей, соответствующий когнитивным навыкам и ситуативно обусловленным запросам целевой аудитории. И его (формально выделяемые на уровне сюжета, системы отношений между актерами и т. д.) структурные особенности, сколь угодно четко выраженные, вторичны по отношению к тем когнитивным основаниям, на которых аудитория согласна принимать участие в построении этих проективных реальностей, а также к тем ситуативным рамкам, которые делают исполнение возможным. Так что если мы хотим понять, почему практически во всех известных нам культурах люди рассказывают друг другу самые разные и по-разному организованные истории о животных (а также разыгрывают маскарадные перформансы, снимают кино, используют зооморфные образы в процессе саморепрезентации, в досуговых практиках, политической риторике и т. д.), нужно разобраться с тем, какую роль «зверушки» привычно играют в наших когнитивных навыках и установках.

Мы — социальные животные, чья социальность основана на способности каждого отдельного человека создавать, передавать и воспринимать сложные сигналы, позволяющие ему и другим людям выстраивать совместимые проективные реальности. Сигналы эти обращаются к так называемым инференциальным системам, которые позволяют нам восстанавливать/выстраивать объемные контексты, отталкиваясь от небольшого количества входящей значимой информации, а роль одного из первичных «фильтров значимости» выполняют онтологические категории, такие как «человек», «пища», «инструмент» и т. д. «Животное» — одна из таких базовых онтологических категорий, причем одна из самых продуктивных, поскольку позволяет задействовать наиболее разнообразные и детализированные режимы метафоризации. Последняя же, в свою очередь, представляет собой еще один ключ к нашим способностям, связанным с умением выстраивать проективные реальности и затем видоизменять в соответствии с ними собственную среду пребывания. А потому остановлюсь на ее природе чуть подробнее.

Метафора представляет собой единый когнитивный механизм, включающий в себя как минимум две составляющих. Во-первых, метафора есть действенный способ смысловаразличения, устроенный следующим образом: две принципиально разные семантические системы, определяемые через разные онтологические категории (скажем, «человек» и «животное»), сопоставляются через операцию переноса какого-то особо значимого элемента из одной системы в другую: скажем, во фразе «свинья грязь найдет» физически или этически запачканный человек (или, напротив, человек, проявляющий излишнее внимание к чужой «запачканности») уподобляется свинье, животному, одним из признаков которого является любовь к грязевым ваннам. Системы эти должны быть, с одной стороны, совместимы хотя бы по ряду базовых признаков, что упрощает сопоставление: в нашем случае

сопоставляются два живых существа, теплокровных, наделенных интенциональностью и — ситуативно — покрытых грязью или заинтересованных в контакте с ней. С другой, они должны быть различимы, что обеспечивает контринтуитивный характер самой операции переноса: перенесенный элемент «торчит» из чуждого контекста и привлекает к себе внимание (одна из наших инференциальных систем настороженно относится к некоторым субстанциям, которые именно по этой причине подгоняются под общую категорию «грязь» с выраженным негативным фоном; адекватный человек грязи должен избегать). Контринтуитивный характер совершенного переноса фокусирует внимание на базовых дихотомиях, позволяя за их счет более четко «прописывать» разницу между исходными системами: подчеркнув неполную социальную адекватность испачкавшегося человека, мы лишний раз «проводим границы человечности».

Во-вторых, метафора представляет собой когнитивную матрицу, которая позволяет наиболее экономным способом вменить конкретному элементу системы целый набор сопряженных между собой и неразличимых в дальнейшем признаков — за счет сопоставления этого элемента с элементом другой системы, определяемой через другую онтологическую категорию. Так, называя человека собакой, мы как бы приписываем ему вполне определенные качества (агрессивность, трусость, подобострастность, преданность хозяину, жадность, неприятный запах, неразборчивость в еде и сексе, особую сигнальную систему, ориентированность на стайное поведение и т. д.), отличающие, с принятой у нас точки зрения, собаку от других животных. В зависимости от конкретной ситуации, на передний план может выходить тот или иной конкретный признак, но все остальные идут в нагрузку, поскольку одна из наших инференциальных систем в ответ на конкретный информационный раздражитель выдает всю совокупность признаков, касающихся требуемого объекта. Четко ощутимые базовые дихотомии, различающие две онтологические категории, препятствуют прямому, аналитическому считыванию вмененных признаков через «проверку действительностью». Нам попросту не приходится в голову расщеплять полученный пакет на отдельные признаки, верифицировать каждый из них через сопоставление с реальностью и определять, насколько неразборчив в сексе человек, которого сравнили с собакой, имея в виду его преданность другому человеку, — или насколько приятно от него пахнет. Что, естественно, не отменяет значимого присутствия этих признаков, которые считываются автоматически (хотя и не обязательно все подряд и в полном объеме), в комплексе и без затраты дополнительных когнитивных усилий. Более того, одна из устойчивых коммуникативных стратегий, направленная на разрушение пафоса чужого высказывания, как раз и связана с «конкретизацией метафоры». Если в ответ на фразу о «преданном как собака» человеке вы получаете замечание «только не лает / блох не вычесывает / столбы не метит», это означает резкое понижение общей оценки объекта высказывания. Актуализируя скрытые на момент высказывания — но вполне соответствующие его структуре — компоненты метафоры, собеседник превращает ее из нейтральной фигуры речи в инструмент влияния и перехватывает ситуативную инициативу.

Зооморфное кодирование — одна из наиболее продуктивных стратегий метафоризации, если вообще не самая продуктивная. Звери, с одной стороны, четко отграничиваются от людей в качестве одной из онтологических категорий, человеку противопоставленных, — и это дает, собственно, основание для построения метафор. С другой, эта базовая классификационная категория по ряду основополагающих признаков (одушевленность, целеполагание, для птиц и млекопитающих — теплокровность и т. д.) сближена с категорией «человек», что создает надежные основания для «достоверных» и множественных операций переноса, позволяя создавать целые метафорические контексты, построенные на постоянном мерцании смыслов между «верю» и «не верю». И, соответственно, выстраивать на основе этих контекстов разветвленные и потенциально очень смысловые культурные коды.

Итак, животные:

1) составляют одну из наиболее репрезентативных категориальных групп, члены

которой объединены рядом общих признаков (способность двигаться по собственному почину, способность различать себе подобных, посылать и улавливать сигналы, а также реагировать на них, потребность в питании и кислороде; для более узкой категории «зверь» — шерсть, теплокровность, четвероногость как принцип);

2) обладают устойчивыми нишами в тех же пищевых цепочках, в которые включен человек, и тем самым обречены на повышенное (конкурентное) внимание со стороны последнего;

3) при более чем широком видовом разнообразии виды обладают ярко выраженными наборами визуальных и поведенческих характеристик (а также аудиальных, ольфакторных, тактильных) и тоже включены в систему устойчивых взаимоотношений между собой, что дает возможность максимально разнообразного и разнопланового сопоставления конкретных видов с конкретными человеческими индивидами и/или группами, а также с теми системами отношений, которые между ними возникают.

Таким образом, наш устойчивый интерес к животным объясним, среди прочих причин, еще и тем, что нашему сознанию удобно оперировать их образами, решая при этом свои, сугубо человеческие задачи. В рамках культур, именуемых традиционными, зооморфное кодирование представляет собой систему крайне разветвленную и многоаспектную. Через зооморфные тропы кодируются социальные статусы и хозяйственные навыки, моральные аттитюды и пространственно-временные отношения, возрасты человеческой жизни и события, связанные со смертями и рождениями, звери обильно населяют воинские, эротические, демонстративные, агональные, пейоративные, игровые и прочие практики. Кажется, невозможно найти такую сферу человеческой жизни, которая в человеческой истории так или иначе не была бы означена через зооморфные коды.

Еще одна особенность животных — это менее выраженная по сравнению с человеком индивидуализация внешнего облика каждой конкретной особи в пределах вида — естественно, если исходить из человеческой точки зрения. Наша психика, на протяжении многих тысячелетий формировавшаяся в пределах малых групп, привычна к тому, что человек должен помнить в лицо *всех* тех людей, с которыми он встречается на протяжении своей жизни: отсюда наша привычка автоматически вглядываться в лица людей, идущих нам навстречу в городской толпе, отсюда и масса острых психологических проблем, свойственных обитателям мегаполисов. Животные же «в лицо» — как то диктуют нам наши инференциальные системы, связанные с выстраиванием «личных картотек», — различимы гораздо хуже. Многие из них в рамках собственного вида попросту ориентированы на малодоступные нашим органам чувств сигнальные системы, скажем ольфакторные; для нас же, безнадёжных визуалов, эти сигналы пропадают втуне. Конечно, каждый владелец собаки или кошки скажет вам, что узнает своего эрдельтерьера за сто метров среди сотни других эрдельтерьеров, и некоторые при этом даже почти не соврут. Конечно, всякий хороший пастух помнит каждую корову в своем стаде — если стадо это не превышает нескольких десятков голов. Но даже среди народов, традиционно занимающихся скотоводством, практика клеймления распространена весьма широко и служит отнюдь не только гарантией против воровства. Как бы то ни было, животные дают нам уникальную возможность балансировать на грани индивидуализированных и обобщенных характеристик — в чем-то равняясь в этом отношении с представителями других человеческих культур, которых нам тоже проще запоминать, не разделяя и делая при этом значимые исключения для отдельных так или иначе запомнившихся нам представителей общей «породы». Однако даже закоренелый расист и ксенофоб не в состоянии окончательно отменить границу между базовыми онтологическими категориями: он может называть представителей других рас (национальностей, конфессий) собаками или свиньями, но именно что *называть*, задевая привычный режим метафоризации, который возможен только в том случае, если говорящий продолжает считать того, кого оскорбляет, человеком. В конце концов,

белые плантаторы в южных штатах могли сколь угодно жестоко обращаться с черными рабами и не чаять души в собаках и лошадях, но ни один из них не пытался произвести над нежно лелеемой лошадей процедурой крещения, через возможность которой для тогдашнего христианина пролегла онтологическая граница между человеком и животным.

Итак, животное упрощает процедуру метафоризации. С одной стороны, самим фактом своей принципиальной инаковости оно четко полагает границу между той актуальной ситуацией, в которой происходит рассказывание истории, и проективной реальностью рассказа: животные могут разговаривать только в сказке, слушатель/зритель занимает привилегированную позицию оценивающего наблюдателя, которому представленная ситуация интересна, но никаких прямых обязательств на него не возлагает. И в этом смысле зооморфная проективная реальность предлагает слушателю/зрителю/читателю то же удовольствие от «безопасного», стороннего и основанного на чувстве превосходства подглядывания за действующими лицами, что и Феокритова идиллия; но только зверь как персонаж снимает социальную неловкость от самого факта подглядывания — что особенно удобно применительно к детской аудитории.

С другой стороны, животное как персонаж облегчает кодирование — как за счет своей принципиальной «однозначности», принадлежности к некоему обобщенному классу живых существ, лишенных места в «личной картотеке» слушателя, так и за счет не менее принципиальной «неоднозначности», поскольку каждому такому классу приписывается несколько принципиально разных (и подлежащих различной моральной оценке со стороны слушателя) свойств, которыми рассказчик может оперировать в зависимости от ситуативной необходимости.

Итак, зверь как персонаж «зооморфного» текста способен выполнять весьма специфическую задачу — повышать порог зрительской/слушательской эмпатии, то есть снимать излишнюю эмпатию по отношению к действующему лицу за счет контринтуитивного совмещения в одном персонаже человеческих и нечеловеческих черт. И вместе с тем за счет той же самой контринтуитивности привлекать к себе повышенное внимание к себе. Зайчику сочувствуют, а не ставят себя на его место. Исполнитель зооморфного текста — не важно, нарративного, перформативного или чисто визуального (как в скифской торевтике или греческой вазописи), может позволить себе очевидную роскошь: оценку типичной социальной ситуации (позиции, статуса, системы отношений) — в том числе и связанной с личным опытом слушателя — через подушку безопасности. Поскольку речь идет о «зверушках».

Анекдот и сказка, пара нефольклористских замечаний

Любая сказка, выстраивая перед слушателем очередную проективную реальность, выполняет — даже если оставить пока в стороне коммуникативную составляющую ситуации исполнения — несколько основных задач. Во-первых, это утверждение групповой идентичности между всеми «свидетелями» этой проективной реальности, адекватными той системе культурных кодов, на которых она построена. Во-вторых, это утверждение стереотипных для данной культурной среды моральных аттитюдов. И, наконец, в-третьих, это не прямое социальное научение: через дистантное включение в типизированную социальную ситуацию и прописывание значимых скриптов и фреймов. Сказка зооморфная, как мы уже успели убедиться, решает эту задачу своим собственным способом, удобным для всех вовлеченных в процесс ее исполнения сторон.

Связь зооморфного анекдота с крестьянской сказкой о животных я специально прорабатывать не стану: пусть этим занимаются специалисты по фольклору. Собственно, определенные наработки по этой тематике в отечественной традиции уже есть. Вот что пишет об этом, к примеру, Е. А. Костюхин, один из крупнейших поздне- и постсоветских специалистов по народной сказке:

Анекдоты о животных как забавные, смешные рассказы и классические сказки о проделках хитрецов близки между собою. Поэтому трудно провести резкую границу между классической животной сказкой и анекдотом, поскольку комичны и та, и другой. Но комическая ситуация в анекдоте, подобно апологу, упрощается — только не с моралистическими, а с комическими целями. Из-за этого животный анекдот короче сказки: детали становятся излишними и опускаются. Анекдотические ситуации откровенно, гротескно неправдоподобны, обычно доведены до абсурда. Комизм создается и тем, что ситуации, в которые поставлены животные, не просто напоминают обстоятельства человеческой жизни, а прямо с нею соотносятся. При этом они подчеркнута снижены, так что привычная система ценностей в анекдоте теряет силу и обнаруживается ее комическая несостоятельность. За частными, казалось бы, случаями стоят фундаментальные основы человеческой жизни: любовь и дружба, совместный труд и материнство, свадьба и похороны.

Если искать основное различие между сказкой и анекдотом в том, что анекдотические ситуации неправдоподобны, доведены до абсурда, то рано или поздно придется признать, что это различие существует только в воображении исследователя. Достаточно пролистать сборник «Заветных сказок», собранных А. Н. Афанасьевым, чтобы понять, что степень правдоподобия никак не может быть границей между сказкой и анекдотом. Так, в сказке «Волшебное кольцо» (№ 306) протагонист является владельцем кольца, надвинув которое на палец, он радикально увеличивает размер детородного органа. Что, естественно, приводит к ситуациям вполне анекдотическим:

(...) Шел-шел, долго ли, коротко ли, и лег в поле отдохнуть; надел на палец свое кольцо — у него хуй и протянулся на целую версту; лежал-лежал, да так и заснул. Откудова ни взялись семь волков, стали хуй глотать, одной плеши не съели — и то сыты наелись. Проснулся портной — будто мухи кляп покусали. (••) И далее:

(...) Увидала мужикова жена: как ухитриться? Подошла, заворотила подол и наставила чужой хуй в свою пизду. Портной видит — дело ладно, стал потихоньку кольцо на палец надевать — стал хуй у него больше да больше вырастать, поднял ее вверх на целую версту. Пришлось бабе не до ебли; уцпилась за хуй обеими руками. Увидали добрые люди, соседи и знакомые, что баба на хую торчит. Кто кричит:

— Давай хуй рубить!

А кто кричит:

— Давай молебен служить, обое целы будут!

Стал портной помаленьку снимать с руки кольцо, хуй понизился, баба свалилася.

— Ну, ненаебаная пизда! Смерть бы твоя была, коли б хуй-то подрубили! То же касается предыдущей в сборнике сказки, «Посев хуев» (№ 29), где протагонист выращивает на своем поле, а потом продает на базаре хуи, а также многие другие сюжеты. Собственно, способность к построению абсурдных ситуаций есть одна из устойчивых составляющих юмора — достаточно вспомнить о сюжете на греческой вазе середины V века до нашей эры, практически полностью аналогичном «Посеву хуев».

Относительная длина записанного текста может служить лишь косвенным признаком разведения сказки и анекдота: в том же афанасьевском сборнике есть тексты, по объему ничуть не превышающие среднестатистической записи анекдота (№ 5, 6, 7, 9, 10 и др.). Принципиальное различие кроется, опять же, в когнитивных и ситуативных обстоятельствах исполнения, соответственно, сказки и анекдота, в том, какие запросы обслуживает каждый из этих жанров. Комический сказочный сюжет вполне можно превратить в сюжет анекдотический, но по факту это будут два разных перформанса. И — да, анекдотический перформатив будет, как правило, короче: просто в силу того, что условия исполнения не предполагают широких временных рамок.

Так — если перейти уже к сугубо зооморфным текстам, — один из советских анекдотов, предположительно появившийся в начале 1970-х годов, с чисто сюжетной точки зрения едва ли не полностью аналогичен первой же из афанасьевских заветных сказок, «Лисе и зайцу» (№ 1). Вот сказка, которую в сопоставительных целях имеет смысл привести целиком: Пришла весна, разыгралась у зайца кровь. Хоть он силой и плох, да бегать резов и ухватка у него молодецкая. Пошел он по лесу и вздумал зайтить к лисе.

Подходит к Лисицыной избушке, а лиса на ту пору сидела на печке, а детки ее под окошком. Увидала она зайца и приказывает лисиняткам:

— Ну, детки! Коли подойдет косою да станет спрашивать, скажите, что меня дома нету. Ишь его черт несет! Я давно на него, подлеца, сердита; авось теперь как-нибудь его поймаю.

А сама притаилась. Заяц подошел и постучался.

— Кто там? — спрашивают лисинятки.

— Я, — говорит заяц. — Здравствуйте, милые лисинятки! Дома ли ваша matka?

— Ее дома нету!

— Жалко! Было еть — да дома нет! — сказал косою и побежал в рощу.

Лиса услышала и говорит:

— Ах он сукин сын, косою черт! Охаверник едакой! Погоди же, я ему задам зорю!

Слезла с печи и стала за дверью караулить, не придет ли опять заяц.

Глядь — а заяц опять пришел по старому следу и спрашивает лисинят:

— Здравствуйте, лисинятки! Дома ли ваша matka?

— Ее дома нету!

— Жаль, — сказал заяц, — я бы ей напырлял по-своему!

Вдруг лиса как выскочит:

— Здравствуй, голубчик!

Зайцу уж не до ёбли, со всех ног пустился бежать, ажно дух в ноздрах захватывает, а из жопы орехи сыплются. А лиса за ним.

— Нет, косой черт, не уйдешь!

Вот-вот нагонет! Заяц прыгнул и проскочил меж двух берез, которые плотно срослись вместе. И лиса тем же следом хотела проскочить, да и завязла: ни туда, ни сюда! Билась-билась, а вылезть не сможет.

Косой оглянулся, видит — дело хорошее, забежал с заду и ну лису еть, а сам приговаривает:

— Вот как по-нашему! Вот как по-нашему!

Отработал ее и побежал на дорогу; а тут недалечко была угольная яма — мужик уголья жег. Заяц поскорей к яме, вывалялся весь в пыли да в саже и сделался настоящий чернец.

Вышел на дорогу, повесил уши и сидит. Тем временем лиса кое-как выбралась на волю и побежала искать зайца; увидала его и приняла за монаха.

— Здравствуй, — говорит, — святой отче! Не видал ли ты где косого зайца?

— Которого? Что тебя давече ёб?

Лиса вспыхнула со стыда и побежала домой:

— Ах он подлец! Уж успел по всем монастырям расславить!

Как лиса ни хитра, а заяц-то ее попробовал!

А вот анекдот, который мне знаком с середины 1980-х годов, хотя появиться мог лет на десять раньше:

Лежат на пляже лев и львица. Подходит заяц, берет у льва изо рта сигаретку, затягивается пару раз и вставляет обратно. Лев лежит, молчит. Львица смотрит: блядь, что за хуйня? Заяц так, через губу: развалился тут — и отвешивает льву пинка. Лев нулями. Тут львица уже не выдерживает — и за зайцем. Бегут, бегут, подбегают к трубам и заяц — раз, в трубу. Львица за ним (*исполнитель делает движение всем корпусом вперед*) — и застряла. Заяц с другой стороны выбирается, обходит трубу и начинает львицу ебать, и так, и эдак. Потом по жопе ее похлопал (*исполнитель изображает соответствующий жест*) и пошел. Ну, львица кое-как из трубы выбралась, идет на пляж, подходит ко льву. Тот очки поднимает (*исполнитель изображает соответствующий жест и выдерживает паузу*) и спрашивает (*в голосе у исполнителя появляется затаенная боль*): «Что, к трубам водил?»

Другой, более далекий от сказочного вариант того же сюжета, появившийся не ранее второй половины 1980-х:

Идет по лесу задумчивый лось. Забредает в болото и начинает тонуть. Тонет-тонет, уже одна башка на поверхности. Тут видит — заяц идет. Ну, он его: «Заяц, помоги!» Заяц вокруг так оглядывается (*исполнительно оглядывается вокруг*), прыг лосю на морду, хват за рога и давай его в ноздрю ебать. Лось пыхтит, сопит, башкой трясет, но не так чтобы очень, тонуть-то не хочется. «Заяц, блядь, ты охуел! Я ж вылезу, тебя с говном смешаю!» Заяц кончает, отпускает рога (*исполнитель поднимает обе руки ладонями вверх и поочередно их оглядывает*): «Из этих цепких лап еще никто не вырывался!»

Собственно, исходная сказка содержит еще один дополнительный сюжет, связанный с «ославлением» персонажа. У этого сюжета также есть свое «продолжение» в анекдотической традиции, появившееся, вероятнее всего, уже в

постсоветскую эпоху:

Встречаются осенью два ленивых медведя. И один другому говорит: «Слушай, а чего мы будем каждый себе берлогу искать. Давай вдвоем перезимуем?» — «Давай». И вот спят они вдвоем, а один все ворочается, ворочается. Другой тоже просыпается: «Ты чего?» — «Бабу хочу». — «Январь месяц на дворе, где я тебе бабу возьму?» — «Не знаю! Хочу!» — «Ну ладно, пока никто не видит, давай меня». Вот один другого в жопу пялит; идет мимо заяц, заглядывает в берлогу. «О! Медведи-пидорасы!» — и бежать. Медведи выскакивают и за ним — а то по всему лесу разнесет. Заяц бежит, бежит, бежит, добегают до реки и — шарах, в полынью проваливается. Медведи подбегают, один лапу в полынью запускает и шарит, шарит, шарит (*исполнитель изображает действие*). Цоп, поймал. Вытаскивает, а там бобер. И бобер так ему (*исполнитель поднимает плечи и медленно поворачивается туда-сюда вокруг собственной оси, изображая подвешенного персонажа*): «Лапы убрал, пидор!»

Даже беглого сопоставительного взгляда на эту группу текстов будет достаточно для того, чтобы увидеть основные различия между сказкой и всеми тремя анекдотами. К сожалению, у нас нет возможности сравнить перформативные модели, поскольку в классической фольклористской традиции образца XIX века, строго ориентированной на восприятие устных жанров как «предшественников» письменной литературы, фиксировался только текст, так что даже ключевые особенности исполнения практически всегда оставались за кадром. Но даже если редуцировать процедуру сопоставления до сугубо текстовой составляющей, разница между двумя жанрами будет вполне очевидной.

Во-первых, анекдот, в отличие от сказки, почти всегда начинается со сказуемого, глагола в настоящем времени, за которым следует либо подлежащее (существительное, обозначающее персонажа, как правило протагониста), либо, до подлежащего, вводное обстоятельство места, времени или образа действия, если — как в случае с последним анекдотом про ленивых медведей — оно существенно важно для того, чтобы заявить значимые особенности проективной ситуации. Вот что пишут по этому поводу Е. Я. Шмелева и А. Д. Шмелев, авторы, пожалуй, самой авторитетной на данный момент в отечественной традиции книги о русском анекдоте:

На первое место выносятся глагол (как уже говорилось, обычно в настоящем времени). Далее идет подлежащее, представляющее собою обозначение персонажа анекдота, и лишь затем второстепенные члены предложения. Представляется, что функция такого порядка слов состоит в немедленном введении адресата речи *in medias res* — без всякой экспозиции, в рамках которой субъект мог бы быть активирован в сознании адресата речи.

За исключением уже понятной «грамматической» поправки здесь возразить нечего. Анекдот подчеркнуто избегает «литературности»: это экфраса, рамкой для которой выступает сама ситуация исполнения. Зритель должен безо всяких излишних барьеров оказаться лицом к лицу с представленной ему проективной ситуацией.

Во-вторых, как уже ясно из предшествующего тезиса, анекдот избегает какой бы то ни было «авторской позиции» со стороны исполнителя, что с наибольшей очевидностью сказывается на отсутствии зачина и финальной морали как тех мест в тексте, где авторские интенции выражены, как правило, сильнее всего. Эта особенность прежде всего коррелирует с описанной выше «прощупывающей» функцией советского анекдота, которая позволяет участникам ситуации рассказывания определять «своих».

И, наконец, в-третьих, анекдот никогда не стеснялся паразитировать на уже готовых текстах: он не продолжает традицию, как сказка, а подчеркнуто ее деконструирует или хотя бы модифицирует. Если в афанасьевской сказке про лису и зайца главным событием является именно факт двойного надругательства над оппонентом — что настойчиво подчеркивается в финальной морали, — то в

анекдотах дело обстоит иначе. Сам факт надругательства здесь — норма и не более чем повод для главного поворота, происходящего в пуанте. В анекдоте про льва, львицу и зайца событием, переворачивающим зрительское восприятие перформатива, является внезапное осознание того, что ключевой эпизод с трубой — не единичный случай, а принятая у зайца практика и что сам лев уже оказывался ее жертвой. В анекдоте про лося и зайца пуант акцентирует внимание на абсурдной, в духе черного юмора, игре персонажа с собственной самооценкой. В анекдоте про двух медведей, зайца и бобра событием становится способность тонущего зайца прямо под водой и перед неминуемой смертью моментально выложить пикантную новость первому встречному.

Сказка о животных, как и наследующий ей зооморфный анекдот, ориентирована на перебор не самих сюжетов, известных или потенциально неизвестных зрителю, а на обращение к культурным кодам, ответственным за адекватное считывание этих сюжетов, — при том, что основными классификационными единицами, открывающими доступ к закодированной информации, являются именно персонажи. Даже если вы слышали один-единственный анекдот про горного козла, соответствующая карточка в вашей системе оперирования этими кодами уже заведена, и персонаж уже отправляет к тем или иным характеристикам.

Собственно, этот принцип — базовый для любых форм зооморфного культурного кодирования, о котором я относительно подробно писал выше, и если даже не обращаться к архаическим системам, вроде общеиндоевропейского «звериного стиля» в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве (а также, если судить по Гомеру и афинским трагикам, в искусствах нарративных и перформативных), обнаружить его во всей красе и славе можно именно в сказке о животных. Стандартный набор зооморфных сказочных персонажей — заяц, волк, лиса, медведь — это готовая матрица для не прямой проработки моральных диспозиций, а также социальных установок и умения ориентироваться в системах социальных статусов и отношений. Это поле, на котором точно так же, как и в случае с анекдотом, можно без особого риска прощупать «коммуникативную почву», неявным образом сориентировать коммуникативную ситуацию выгодным для себя образом, и так далее.

С этой точки зрения — в режиме «мониторинга» социального поля, — ключевое различие между крестьянской сказкой о животных и советским зооморфным анекдотом заключается в степени прозрачности самого социального поля. Для русского крестьянина конца XIX — начала XX века, существовавшего в жестко стратифицированном сословном обществе с фундаментально прописанными социальными ролями, полностью или недостаточно прозрачных сегментов этого поля не существовало — по крайней мере, в той его части, которую он считал своей. Собственно, все здешние статусы и роли были, как правило, дополнительно маркированы специфическими системами сигналов — визуальных, поведенческих, пространственных и так далее. Незамужняя девка из зажиточной семьи, где кроме нее есть еще пятеро старших братьев, трое из которых «выделились», но живут в той же деревне и сохранили хорошие отношения с отцом, — одевается, говорит, смотрит, жестикулирует, ходит совершенно иначе, чем попавшая в ту же семью молодуха из бедной семьи, которая вышла замуж за одного из младших братьев, то есть не имеет в ближайшие полтора-два десятка лет каких бы то ни было перспектив на обретение собственного хозяйства. А та, в свою очередь, проводив мужа в рекруты и оставшись солдаткой, будет восприниматься как таковая не только соседями, но и совершенно незнакомым проезжим человеком, который случайно встретит ее на улице. И процедура взросления в рамках такого социального поля предполагает не только изменение демографического статуса, но и, прежде всего, наработку навыков ориентации во всех этих многоаспектных знаковых системах, поскольку без этого какая бы то ни была социальная адекватность в принципе невозможна.

Зооморфная сказка предлагает актору устойчивую систему персонажей, за каждым из которых стоит диффузный и изменчивый набор характеристик — воспринимаемый при этом как единое целое с предсказуемым количеством и не

менее предсказуемыми режимами внутренних и внешних связей. По сути, это виртуальная сеть, которая в любой момент может быть наложена на «реальную» сеть человеческих отношений — за счет сюжета, исполненного в подчеркнуто несерьезной, «детской» ситуации, одновременно привлекательного (если вспомнить о том, что человек есть животное, рассказывающее истории) и ни к чему не обязывающего ни исполнителя, ни аудиторию, по крайней мере непосредственно здесь и сейчас.

Советская модернизация, прежде прочего основанная на попытке тотальной перспекции любых социальных сред и всякого человеческого поведения, менее всего была заинтересована в сохранении и поддержании сложных, многоуровневых и разнообразно ранжированных социальных систем — да еще и настолько закрытых для внешнего властного наблюдателя, как русская (а также татарская, украинская, мордовская) деревня. Не случайно одним из наиболее значимых, хотя и не особо афишируемых элементов этой модернизации стало продвижение образа «нашего советского человека» и соответствующих режимов идентификации и самоидентификаций. Специфический антропологический тип, зафиксированный в сталинской визуальной культуре — от рекламных плакатов до монументальной скульптуры и от кино до книжной иллюстрации, — был подчеркнуто лишен возрастных и статусных характеристик: сорокалетний актер с классическим московским выговором и мягкими манерами столичного интеллигента не только мог сняться в роли двадцатилетнего шахтера-украинца, но и легко считывался аудиторией в этом качестве. Масса totally дезориентированных крестьян, составлявшая все более и более солидную долю городского населения (не говоря уже о новых промышленных городах, офицерских городках и т. д.), отчаянно нуждалась в максимально упрощенных кодах, которые позволили бы ориентироваться в и без того травматичном социальном поле.

В этих реалиях сказка, являвшаяся частью прозрачного и предсказуемого мира, ожидаемо заняла свое место в детском саду и младших классах средней школы. Но та ниша, связанная с «прощупыванием» социального пространства, которую (наряду с целым рядом других коммуникативных жанров) занимала сказка, никуда не делась. Более того, в мире с непредсказуемым будущим и с не менее непредсказуемыми настоящим и прошлым, с катастрофической для вчерашнего крестьянина непрозрачностью большинства социальных контекстов, в которых он вынужденно оказывался, требовались новые механизмы решения тех же коммуникативных задач — но только адаптированные к новой реальности. Одним из таких механизмов и стал анекдот, соединивший в себе систему отсылок к общеизвестным источникам (фильмам и мультфильмам, где значимы, естественно, были не только сюжет и реплики героев, но и сугубо антропологическая информация, связанная с габитусом персонажей, способами организации пространства и т. д.) с привычным инструментарием сказки. Его мощный критический заряд, ориентированный на перевод любых сообщений, поступающих из публичного пространства, на «стайный» язык и, следовательно, тотальную деконструкцию заложенного в них пафоса, на самом деле был чем-то вроде «адаптивной критики» порядка вещей, которого ты не понимаешь, но который воспринимается одновременно как травматичный и как желаемый.

Любой анекдот так или иначе обращается к коммуникативной памяти, предположительно общей для всех адекватных членов того или иного сообщества на данный момент. И в этом смысле неизменно интересен вопрос об источнике тех стереотипов, к которым апеллирует анекдот, — тем более если перед нами не «анекдот-одиночка» (что бывает относительно редко), а представитель одного из привычных анекдотических микрожанров, объединенных, как правило, стандартным набором персонажей, ситуаций и особенностей исполнения.

Самые известные серии советских анекдотов — про Чапаева и Петьку, про Штирлица, про чукчу и т. д. — в большинстве случаев переадресуют слушателя ко вполне конкретным источникам, как правило кинематографическим. Причина, по которой анекдот паразитирует именно на кинематографических текстах, достаточно очевидна: ключевая для самого анекдота характеристика, ощущение непосредственного (и при этом невовлеченного и безопасного) соприсутствия проективной реальности, является общей именно с опытом просмотра кинофильма или театрального спектакля. Но театральный перформанс в анекдот «не уходит» просто в силу того, что опыт его просмотра по определению не является всеобщим, будучи ограничен целым рядом рамок — от социокультурных до сугубо географических. Фильм же — особенно в условиях массовой популярности кинематографа как досуговой практики и как инструмента приобщения к декларируемым властью установкам — этого недостатка лишен.

Собственно, навряд ли я сильно погрешу против истины, если выскажу предположение, что само возникновение «настоящей» советской анекдотической культуры — отличающейся как от дореволюционной культуры «газетного анекдота», так и от традиции крестьянских сказок и баек, — тесно связано с появлением, во-первых, массового кино, а во-вторых, кино звукового, поскольку прямая речь персонажей (или косвенная, как в серии про Штирлица, где между тем все-таки имитируется прямая речь скрытого персонажа, закадрового комментатора в исполнении Ефима Копеляна) является одной из значимых структурных особенностей анекдотического перформанса.

Советский анекдот дает неубиваемый аргумент против мифа о литературоцентричности советской культуры. Может быть, из перспективы филологических факультетов и школьных уроков словесности ситуация выглядела именно так, но анекдот — как четкий указатель того, что именно является предметом заинтересованного общего знания подавляющего большинства населения, вне зависимости от социальной и культурной стратификации — говорит о другом. Если анекдот — в принципе — и обращает внимание на литературные тексты, на действующих лиц и авторов, то происходит это, как правило, в тех случаях, когда литературные тексты прошли через процедуру экранизации и, следовательно, попали в удобный для анекдота режим считывания.

Так, Наташа Ростова (чаще — Наташенька) в анекдотической традиции — персонаж вполне устойчивый. Но вот искать какие бы то ни было следы толстовских сюжетов, ситуаций и обстоятельств, перенесенных из романа в анекдот, не стоит. Как не стоит искать рядом с ней других персонажей «Войны и мира», за исключением Пьера Безухова, которому анекдот, как правило, приписывает неизвестную ему у Толстого в браке с Наташей роль обманутого мужа. Зато стандартным партнером Наташеньки в советских анекдотах выступает поручик Ржевский — в исходном варианте действующее лицо популярного кинодевиля «Гусарская баллада» (1962) Эльдара Рязанова. Причем ключевым персонажем анекдота является именно Ржевский. Анекдотическая традиция радикально усиливает недогадливость, свойственную этому персонажу «Гусарской баллады», превращая поручика в тупого сексуально озабоченного солдафона. Равно и Наташенька превращается в столь же сексуально озабоченную дурочку. Выходившая на советские экраны с 1965 по 1967 год четырехсерийная, вычурно «богатая» и достаточно претенциозная киноэпопея Сергея Бондарчука «Война и мир» была пропущена анекдотической традицией через водевильное сито «Гусарской баллады», причем на роль постоянной партнерши Ржевского попала не кавалер-девица Азарова в размашистом исполнении Ларисы Голубкиной, а

нарочито трепетная Наташа в исполнении Людмилы Савельевой.

Точно такие же трансформации анекдот совершает не только с литературными героями, но и с историческими персонажами. Так, анекдотический Ленин списан с персонажа Бориса Щукина в дилогии Михаила Ромма о вожде мирового пролетариата («Ленин в Октябре», 1937, и «Ленин в 1918 году», 1939), крайне удобного для комического передразнивания; анекдотический Сталин — пародия на многочисленных и не менее удобных для передразнивания Сталиных, сыгранных Михаилом Геловани (в 15 фильмах с 1938 по 1953 год), и так далее.

Аналогичный механизм работает и применительно к серийным зооморфным анекдотам, с поправкой на то, что здесь в качестве прецедентного текста выступают, как правило, не игровые кинокартины, а мультипликационные фильмы. Эта замена легко объяснима. Во-первых, советская мультипликация послевоенных времен, выйдя из экспериментального периода 1930-х, обрела устойчивую нишу в сталинском нормативном искусстве, и эта ниша была связана с «низовой дидактикой», производством коротких развлекательных лент, непременно несущих в себе воспитательный заряд и, как правило, предназначенных для детей. Сочетание примитивного моральноидеологического меседжа с краткостью перформативного впечатления, будучи помножено на всеобщее знакомство именно с этим визуально-игровым воплощением сюжета, буквально взывало к «бытовой деконструкции» и давало аудитории недвусмысленный сигнал к анекдотической трансформации именно этого сюжета. Во-вторых, ранние советские мультфильмы охотнее всего использовали сюжетику даже не сказочную, а басенную — в силу ее очевидной (и ситуативно необходимой) дидактичности. Что напрочь увязывало в сознании зрителя мультипликационную реальность и зооморфных персонажей.

Эпоха серийных мультфильмов, вызвавших к жизни самостоятельные анекдотические серии, наступит позже — к рубежу 1960-1970-х годов, когда советский зритель сроднится с такими прецедентными для позднесоветского зооморфного анекдота кинотекстами, как мультфильмы о Чебурашке и Крокодиле Гене (1969-1983) Романа Качанова, о Винни-Пухе (1969-1972) Федора Хитрука и, несколько позже, о Попугае, Мартышке, Слоночке и Удаве (1974-1991) Ивана Уфимцева, а также мультсериал «Бочман и попугай» (1982-1986) Михаила Каменецкого. Менее очевидны, но вполне поддерживаются материалом несерийные «Лев и заяц» (1949) Бориса Дежкина и Геннадия Филиппова, их же «Слон и муравей» (1948), «Петя и Красная Шапочка» (1958) Анатолия Савченко и «Добро пожаловать!» (1986) Алексея Караева.

Собственно, «источниковедческая» составляющая вопроса о прецедентных для анекдотической традиции (кино)текстах всего лишь дает нам исходные основания для того, чтобы попытаться понять, каким образом происходит отбор сюжетов в анекдотической традиции и как исходный сюжет подвергается жанровой трансформации. Можно сразу сказать, что в процессе отбора сюжетов критерий популярности не является определяющим: далеко не все широко востребованные публикой фильмы и мультфильмы подверглись анекдотической трансформации. Так, самый популярный советский мультсериал, «Ну, погоди!» (1969-1986) Вячеслава Котеночкина, самостоятельной анекдотической традиции не породил, хотя, судя по всему, сыграл в этом смысле свою особую роль — о чем ниже. И далеко не все тексты, подвергшиеся анекдотической трансформации, были не то чтобы популярными, но даже широко известными — как, скажем, в уже упомянутом случае с «Добро пожаловать!» Алексея Караева.

Собирает лев зверей: «Лев и заяц»

Впрочем, обо всем по порядку. Итак, одним из первых мультфильмов, давших основу для целой серии анекдотов, стал «Лев и заяц» (1949) Бориса Дежкина и Геннадия Филиппова. Стандартный для этой серии зачин — «Собирает лев в лесу зверей и говорит...» — пришел именно оттуда, вместе с местом действия (лес в неопределенном географическом пространстве) и возможным набором участников (животные, собранные из разных климатических зон и даже с разных континентов: заяц, зебра, кенгуру и т. д.). В мультфильме Дежкина и Филиппова змея подсказывает льву — тупому и агрессивному убийце — идею издать приказ, по которому звери сами должны выбирать, кто именно отправится сегодня на съедение к верховному властителю. Зверей спасает заяц, который обманом заставляет льва прыгнуть в колодезь.

Очевиднее всего близость к мультипликационному источнику в следующем анекдоте, известном мне с начала 1970-х годов, но появившемся, видимо, значительно раньше:

Собирает лев в лесу зверей и говорит: с завтрашнего дня буду есть вас по одному каждый день. Достает бумажку и начинает записывать. «Так, волк. Придешь сегодня вечером. Вопросы есть?» — «Нет». — «До вечера свободен. Дальше: лиса. Придешь завтра вечером. Вопросы есть?» — «Нет». — «До завтра свободна. Дальше: заяц. Придешь послезавтра вечером. Вопросы есть?» — «Есть». — «Какие?» (*Исполнитель скидывает голову.*) — «А можно не приходиться?» — «Можно (*исполнитель проводит воображаемой ручкой по воображаемой бумажке*). Значит, я тебя вычеркиваю».

В культуре советского анекдота — в отличие от культуры советского детского мультфильма — всегда торжествуют индивидуалистические ценности, как правило сцепленные с радикальным «приземлением», понижением мотиваций героя по «моральной шкале». Не менее характерно, что этот анекдот радикально бюрократизирует исходный сюжет, превращая льва из агрессивного и злобного самодура в простого советского столоначальника — и тем самым переадресуя общий месседж к актуальному опыту зрителя. Неэкзотический набор персонажей вполне объясним. Мультипликационная традиция 1940-1950-х годов находилась под прямым и обязывающим давлением позднесталинского имперского национализма, и состав персонажей в большинстве зооморфных анимационных лент дублировал стандартный набор героев русской сказки о животных. Однако анекдот сохраняет ключевую пару действующих лиц из исходного мультипликационного сюжета — льва и зайца — в неизменности. Как это происходит и в уже приводившемся ранее анекдоте про «блатного» зайца, заведшего дружбу со львом. Показательно, что третьим значимым участником сюжета в этом анекдоте становится кабан — в мультфильме 1946 года заяц обьяняет глупому льву, что вел к нему на съедение именно кабана, когда его перехватил чужой лев. Не менее показательна и уже знакомая тенденция к «обюроккрачиванию» базового сюжета. Фраза «Сачок, на собрания не ходит», моментально переводит действие в плоскость советской повседневности, сплошь размеченной унылыми собраниями — партийными, профсоюзными, комсомольскими, обязательными политинформациями и т. п.

Ключевые элементы сюжета — собрание зверей по приказу льва и перебор возможных жертв — сохраняются даже в тех случаях, когда роли двух базовых действующих лиц, льва и зайца, модифицируются. Так, заяц может не только спасаться сам, но и «подставлять» других: Собирает лев зверей и говорит: «Теперь буду вас есть в соответствии с научным подходом, по видообразующим признакам. Начнем с самого... (*исполнитель обводит аудиторию взглядом и останавливается на одном из зрителей — или на произвольной точке в пространстве*) ушастого!» И смотрит на зайца. Заяц прижимает уши (*исполнитель приглаживает воображаемые уши быстрыми движениями, вниз по щекам*) и говорит (*исполнитель изображает нахальное выражение на лице*): «Ну все, пиздец ослу».

В позднесоветские времена была предложена сугубо интеллигентская инверсия того же анекдотического сюжета, известная мне с начала 1980-х годов: Идет в лесу защита диссертации. Выходит заяц и объявляет тему: «Структура и динамика поедания хищников в лесу». Ученый совет в непонятках (*исполнитель удивленно оглядывается на воображаемых соседей справа и слева от себя*). Встает лиса: «Я правильно поняла, что речь идет именно о поедании хищников?» Заяц: «Уважаемый член ученого совета, я могу сказать вам пару слов наедине?» Лиса и заяц выходят, возвращается заяц один. Встает волк: «Что-то я не понял. Что за тема идиотская, куда лиса девалась?» — «Уважаемый член ученого совета, могу сказать вам пару слов наедине?» Волк и заяц выходят, возвращается заяц один. И так постепенно за столом не остается почти никого. В конце концов кабан, поняв, что дело неладно, говорит: «Уважаемый соискатель, я понимаю, что чего-то я не понимаю. Я не стану задавать никаких вопросов — просто объясните мне, что происходит?» Заяц смотрит на него (*исполнитель изображает усталый взгляд свысока*) и говорит: «Ладно, пойдем покажу». Выходят, кабан весь трясется, заворачивают за угол коридора, а там сидит лев, догладывая медвежий хребет, и говорит (*исполнитель переходит на менторский тон декана, который обращается к нерадивому лаборанту*): «Не важно, какая у тебя тема. Важно, кто твой научный руководитель».

Дополнительное влияние на эту анекдотическую серию оказал существенно более поздний мультфильм Василия Ливанова «Самый, самый, самый, самый» (1966), где в конце сюжета рядом с царем зверей появляется очаровательная львица. Этот персонаж исходно должен был выглядеть соблазнительным и — в мультфильме — производил на льва мощное эротическое впечатление. Анекдот не мог не отреагировать (текст известен мне с начала 1980-х, но мог появиться значительно раньше):

Собирает лев зверей и говорит: «А ну пошли все вон на ту высокую скалу!» Звери лезут, стоят там, боятся. А лев им снизу: «А теперь начинаем прыгать по одному. Кто разобьется, того я съем. А кто не разобьется, может выебать львицу». Звери стоят, морды в пол (*исполнитель съезживается и опускает глаза*). И тут вдруг летит сверху медведь, х-хху-як об землю, — встает и начинает карабкаться обратно на скалу. Лев ему: «Эй, ты куда? Я же сказал, можешь выебать львицу». Медведь (*в голосе у исполнителя появляются деловито-ворчливые интонации*): «Выебу, выебу. Только сперва выебу ту суку, что меня столкнула».

Анекдот — явно постоттепельный, и актуальность антибюрократического пафоса здесь сведена на нет, поскольку тотальная советская «забюрокраченность» перестала противоречить пафосу сменяющих друг друга мобилизационных проектов и превратилась просто в обязательный элемент (пускай неприятный, раздражающий, даже абсурдный) привычной реальности, в которой вообще хватало раздражающих и абсурдных элементов. А вот пафос индивидуалистический как раз никуда не делся.

Мультфильм Василия Ливанова, где собрания зверей открывают и замыкают действие, строится, однако, вокруг другого сюжета — странствий маленького львенка, которого гиена уверила в том, что он «самый, самый, самый, самый», в поисках ответа на вопрос, почему старый дух места назвал его самым глупым. В ходе путешествия он находит существ, которые храбрее, чем он (муравей), сильнее (слон) и мудрее (орел), после чего публично отрекается от гордыни и получает заслуженное воздаяние в лице львицы. Анекдотическая традиция обыграла и этот «роман воспитания»:

Идет лев по лесу. Встречает жирафа и говорит: «Ну ты, длинный, кто тут в лесу самый умный?» — «Ты». — «Ладно, иди на хуй». Встречает зебру: «Ну ты, блядь полосатая, кто в лесу самый красивый?» — «Ты». — «Ладно, иди на хуй». Встречает слона: «Ты, пельмень ушастый, кто в лесу самый сильный?» Слон берет его хоботом за хвост и зашвыривает в болото. Лев выбирается (*исполнитель с независимым видом поводит плечами*): «Ну и ладно, что так напрягаться-то? Так бы сразу и сказал: не знаю».

Еще одна особенность «анекдотического индивидуализма» персонажей — полное неумение и нежелание признавать свои ошибки. Вообще, главный герой анекдота почти всегда чистой воды хюбрист, совсем как протагонисты древнегреческих мифов. При этом второстепенные персонажи проявляют выраженную склонность к аллегоризации, к превращению в воплощенные функции и качества: причем качества эти приобретают характер видовых особенностей героя и кочуют вместе с ним из анекдота в анекдот. Интеллигентный жираф и сексуализированная зебра редко становятся центральными действующими лицами — но даже в тех случаях, когда это происходит, как правило, сохраняют свои устойчивые амплуа. Эту особенность я обозначу как «анекдотическую однозначность» устойчивого персонажа. Впрочем, о спектре действующих лиц зооморфного анекдота чуть ниже, а пока вернемся к списку прецедентных текстов.

Hubris incorporata: «Слон и муравей»

За год до «Льва и зайца», в 1948 году те же Борис Дежкин и Геннадий Филиппов сняли еще один нравоучительный мультфильм из жизни воображаемых зверей: «Слона и муравья» по басне Гамзата Цадасы, ключевой фигуры в дагестанской литературной элите сталинских времен и по совместительству отца следующей ключевой фигуры, Расула Гамзатова. По сюжету мультфильма и слон, и муравей среди других животных — волка, зайца и медведя — приходят на лисью свадьбу. В исходной басне ни волка, ни медведя, ни лисы нет, а женится заяц, — но авторы мультфильма, видимо, решили уравновесить экзотического персонажа, слона, привычной русскому зрителю массовкой. Слон ведет себя вызывающе, съедает и выпивает все, что есть на дастархане, а потом объявляет, что желает бороться — поскольку в исполнении лезгинки, в отличие от других героев, явно не силен. Легко победив медведя, он не воспринимает всерьез муравья, который тоже вызывается вступить в борьбу. Понятно, что в итоге смелый (и хитрый) муравей побеждает злобного и глупого оппонента.

Этот мультфильм породил куда более разнообразную и рыхлую по структуре, но вполне узнаваемую серию с разнообразными персонажами, ключевое различие между которыми состоит в несопоставимости размеров и в запредельном хюбрисе меньшего и слабейшего партнера. Ближе всего к исходному кинотексту, конечно же, те анекдоты, где в качестве действующих лиц выступают слон и муравей: Встречаются слон и муравей. Муравей говорит: «Слушай, а видишь, хлебная крошка лежит? Можешь на нее сесть?» Слон (*исполнитель пожимает плечами*): «Ну ладно», — садится на крошку. «А теперь видишь — еще одна крошка лежит? Можешь ее себе на спину забросить?» Слон (*исполнитель снова пожимает плечами*)'. «Ну ладно», — и аккуратно кладет крошку себе на спину. Муравей отходит на пару шагов назад (*исполнитель окидывает нахальным взглядом воображаемого слона*)'. «Охуительный бутерброд».

Встречаются два муравья. Один другому: «А ты чего такой веселый?» — «Да там звери в лесу слона пиздили. Ну и я оттянулся». Через день встречаются снова. «А теперь чего такой грустный?» — «Да слон-то сдох. А убийство на меня повесили».

Ключевое различие между анекдотами и мультфильмом заключается в том, что слон в анекдотах агрессивным и наглым не бывает никогда — эти черты характера полностью перенимает муравей. Объясняется это, вероятнее всего, двумя причинами. Во-первых, любой анекдот нацелен на искажение прецедентного сюжета и на деконструкцию исходного пафоса. А во-вторых, образ доброго и безобидного слона начал складываться в отечественной детской культуре еще с начала XX века — с 1907 года, когда Александр Куприн опубликовал в «Тропинке» рассказ «Слон» о больной девочке, которая выздоравливает после того, как к ней на дом из зверинца приводят слона. Но собственно в советской мультипликационной традиции образ доброго слона складывается достаточно поздно, не раньше 1960-х годов, в таких кинотекстах, как «Впервые на арене» (1961) Владимира Пекаря и Владимира Попова (недвусмысленно навеянный диснеевским «Дамбо»), «Сказка про доброго слона» (1970) Светланы Можяевой и, собственно, «Девочка и слон» (1969) Леонида Амальрика (по рассказу А. Куприна). Так что за нижнюю временную границу для соответствующей анекдотической серии можно с некоторой долей уверенности принимать рубеж 1960-1970-х годов.

Муравьиный хюбрис очевиднее всего в тех анекдотах, где агрессия если и не минимизирована, то отходит на второй план:

Встречаются два муравья. Один другому: «Ты чего такой грустный?» — «Жена померла». — «А кто у тебя жена?» — «Слониха». Первый начинает ржать. Второй: «Ага, тебе смешно, а мне могилу копать».

Встречаются слон и муравей. Муравей: «Слон, а нуними труссы!» Слон снимает. Муравей смотрит на них и говорит (*исполнитель переходит на скептически-самоуверенную интонацию*). «Не, на моих карманы были».

Проходит в лесу турнир по футболу. Играют сборная слонов и сборная муравьев. После матча капитан слонов подходит к капитану муравьев и говорит: «Прости, братан, мы много ваших потоптали. Ну, мы же не со зла, сам понимаешь». Муравей (*исполнитель принимает горделивую позу и смотрит снизу вверх*). «Да ладно, чо. Мы тоже жестко играли».

Одной из составляющих агрессии в отечественной анекдотической традиции всегда была гипертрофированная мужская сексуальность. Есть в нашей серии анекдоты и на эту тему:

Сидит дома слон. Стук в дверь. Он смотрит в глазок: никого. Тооолько в кресло сел, опять стук. Смотрит в глазок — никого. Опять то-оолько жопу опустил — стук. Он распахивает дверь, а на пороге стоит муравей во фраке, цилиндре и с букетом роз. «Слониха дома?» — (*Исполнитель делает ошарашенный вид.*) «Нет». Муравей так (*исполнитель приглаживает пальцами воображаемые усики*): «Любезный, как вернется, передай — Альберто заходил».

К этой же серии логично будет отнести и ряд анекдотов с другими действующими лицами, но с сохраняющейся оппозицией ключевых характеристик: персонаж большой, сильный и спокойный сталкивается с персонажем очень маленьким, слабым, самоуверенным и наглым: Выныривает из болота бегемот. А на башке у него сидит лягушонок, смотрит вокруг и говорит (*исполнитель корчит усталую и недовольную мину*): «Фу... жара... духота... комары...» (*Исполнитель не спеша оглядывается назад и вниз.*) «И бегемот еще этот к жопе прилип».

Секс я люблю: «Петя и Красная Шапочка»

Еще одну анекдотическую серию, основанную на относительно раннем мультипликационном тексте, сугубо зооморфной назвать трудно, поскольку среди персонажей зверь там только один — но, правда, ключевой. Исходным материалом для анекдотической деконструкции в данном случае был мультфильм Анатолия Савченко «Петя и Красная Шапочка» (1958). Собственно, серия выстраивается вокруг Красной Шапочки, которая, в отличие от Волка, является главным действующим лицом во всех анекдотах, но сама эта группа анекдотов настолько колоритна, что обойти ее вниманием было бы грешно. К тому же есть и другие зооморфные анекдоты, и целые серии с человеческим участием, что не мешает им быть зооморфными, поскольку главные особенности — животные в качестве действующих лиц, наделенных сознанием, элементами человеческого социального поведения и умением разговаривать — здесь присутствуют. Это большинство анекдотов о собаках, лошадях и попугаях, а также целая ничуть не менее колоритная серия о Чебурашке и Крокодиле Гене.

Мультипликационный фильм Анатолия Савченко строится на принципе экфрасы, начинаясь и заканчиваясь рамочным сюжетом, вписанным во вполне современную советскую реальность: пионер Петя, который пробирается в кинотеатр без билета или, как говорили в Советском Союзе, «на протырку», оказывается сначала в заэкранном пространстве, где титры мультфильма читаются наоборот, а потом — волшебным образом — попадает в совершенно идиллическое экранное пространство. Понятно, что оказывается он в сказке про Красную Шапочку, и первым признаком сказочной реальности становятся говорящие животные. На Петю буквально налетает торопливый заяц (здесь очень сложно не увидеть отсылки к Белому Кролику из кэрролловской «Алисы»), который нужен только для того, чтобы «откомментировать комментатора». Между экраном, на котором уже находится Петя, и зрительным залом расположена акустическая система, которая сказительским тоном приступает к зачину, несколько раз прерываясь и вступая с Петей в комические пререкания. Заяц говорит Пете: «Это диктор. Он объясняет все, что и так понятно». — «А зачем?» — спрашивает Петя. «Не знаю, — отвечает заяц, вставляя себе цветок в то место, где у мужского костюма петлица, — так полагается». В дальнейшем идиллическая изысканность уходит, разные уровни реальности перестают комментировать друг друга (в какой-то момент аудиосистема самоустраняется, выдернув шнур из розетки), и начинается трюковая комедия о пионере, который спасает глупую маленькую девочку и ее также весьма недалекую бабушку от злодея.

Для анекдота, который с готовностью пользуется возможностью перевести любой пафос и любую манерность в максимально сниженный бытовой регистр, этот мультфильм представляет собой настоящий Клондайк. Ключевой фигурой для деконструкции становится, конечно, сама Красная Шапочка, которая — стараниями авторов ленты — на экране стала каноническим воплощением анекдотической Блондинки: милое личико, кипенно-белые волосы, огромные голубые глаза в сочетании с очевидно низким IQ и социальным интеллектом, а также с радостной готовностью идти на контакт с первым встречным. Единственное, чего, в силу понятных причин, не хватало этому мультипликационному персонажу для того, чтобы окончательно стать Блондинкой, — это гипертрофированной сексуальности. Анекдот ожидаемо компенсирует этот недостаток, причем сводит к этой особенности едва ли не всю суть персонажа — в полном соответствии с тезисом об «анекдотической однозначности». Красная Шапочка в анекдоте взрослеет (в мультфильме ей от силы лет шесть-семь) и превращается в маргинального и сексуально озабоченного подростка: Отправляет мама Красную Шапочку с пирожками к бабушке. Отдает ей корзинку и говорит: «Только будь осторожна, дочка. Говорят, в лесу волки».

(Исполнитель выдерживает небольшую паузу, после чего раздумчиво произносит): — «А что, дорогу я знаю, секс я люблю...»

Идет по лесной дорожке Красная Шапочка, а навстречу Волк. Подходит к ней и

говорит: «А хочешь, девочка, я поцелую тебя туда, куда тебя еще никто не целовал?» *(Исполнитель смеривает воображаемого волка оценивающим взглядом.)* — «Это что, в корзинку, что ль?»

Лежат в бабушкиной постели Волк и Красная Шапочка. Красная Шапочка потягивается и говорит: «Может, конечно, зубы у тебя и большие...»

Лежит на поле Красная Шапочка, пьяная и обдолбанная. Идет мимо корова. Думает — бедная девочка, совсем вымоталась, дай-ка я хоть молочком ее угощу. Встает над ней так, чтобы вымя оказалось прямо над лицом. Красная Шапочка *(исполнитель, закрыв глаза, пьяно отмахивается ладонью)*: «Мальчишки, ну не все сразу».

Анекдоты про Красную Шапочку появились в СССР достаточно поздно, не ранее конца 1970-х, — по крайней мере, как феномен серийный. И это дает нам привязку еще к одному прецедентному тексту: к телевизионному фильму Леонида Нечаева «Про Красную Шапочку» (1977), где главную роль сыграла Яна Поплавская, один из детско-юношеских — наряду с Наташей Гусевой, Татьяной Друбич и Татьяной Аксюттой — секс-символов позднего СССР. Что, в свою очередь, во многом объясняет перемены, происшедшие с персонажем в анекдотической переработке: на стыке Блондинки из мультфильма 1958 года и обаятельной, весьма неглупой нимфетки из фильма 1977-го рождается — пройдя через анекдотическую деконструкцию — брутальная, гиперсексуальная и расчетливая оторва из позднесоветских анекдотов.

Идет по лесу волк, а навстречу Красная Шапочка. «Привет, моя Красная Шапочка!» — «Ну здравствуй, моя Серая Шубка!»

Есть основания полагать, что именно анекдоты про Красную Шапочку послужили питательной средой для возникновения еще одной серии, появившейся не ранее конца 1970-х годов: «про Инфермальную Девочку», в которой сексуализация персонажа сведена к минимуму, зато качество, определяемое в позднем СССР как «отмороженность», возведено в степень: Идут весной люди по лесу, смотрят, на березе, метрах в шести от земли, висит девочка — маленькая, аккуратненькая, с бантиками, в кружевном переднике — вцепившись зубами в ветку *(исполнитель опускает руки по швам и закусывает воображаемую ветку)*. «Девочка, что ты там делаешь?» — *(Исполнитель делает зверское лицо и выкрикивает сквозь плотно сжатые зубы)*: «Сссссок пью!!!!»

Выходят люди зимой из дому, а в песочнице сидит девочка лет семи, в летнем платьице и в сандаликах, и совочком мерзлый песок ковыряет. «Девочка, — говорят люди, — да ты что, зима же на дворе!» — «Нет, лето!» *(Исполнитель мрачно смотрит в землю прямо перед собой.)* — «Да какое же лето, ты же замерзнешь». — «Лето!» — «Ну ты сама посмотри: мороз, снег, метель...» — *(Исполнитель, продолжая неотрывно смотреть перед собой, изображает несколько ударов совком по песку и медленно, членораздельно произносит)*: «Вот такое хуевое лето».

Определенная близость к животному царству в Инфермальной Девочке также наблюдается:

Входит в зоомагазин маленькая девочка в розовом платьице и говорит: «А продайте мне, пожалуйста, кролика!» Продавец *(исполнитель перегибается через воображаемую стойку)*: «Деточка, а какого кролика ты хочешь? Славного маленького пушистика с печальными глазами или белого аристократа в черной манишке?» *(Исполнитель роняет через губу)*: «Да моему удаву похуй».

Итак, Инфермальная Девочка заимствует у своей анекдотической предшественницы — в ее брутальном варианте — все, кроме повышенной сексуальности, которая в ряде случаев работает в сюжетах о Красной Шапочке ровно на том же контрасте между невинной внешностью и оторважной сутью героини:

Идет по лесу Красная Шапочка, а навстречу Волк. «Ну, девочка, попалась?» — «Ты что, теперь меня изнасилуешь?» — «Да куда тебя насиловать, у тебя, вон, молоко на губах не обсохло...» — *(Исполнитель поднимает на зрителя томный взгляд и произносит с вызовом)*: «А это не молоко...»

В отличие от Красной Шапочки, Волк, как и положено, чаще претерпевает противоположные изменения, превращаясь то в незадачливого любовника, то в контрастную, совершенно асексуальную фигуру:

Идет по лесу Красная Шапочка. Вдруг выскакивает волк, утаскивает ее в кусты, ставит перед собой и говорит: «Ну, давай!» Красная Шапочка начинает снимать трусики. Волк *(исполнитель изображает полное непонимание)*: «Я тебя что, срать сюда приволок? Пирожки давай!»

Время от времени асексуальность или застенчивость Волка сочетается с другим изводом протагонистки, напрямую отсылающим к очаровательной дурочке из мультфильма Анатолия Савченко:

Идет по лесу Красная Шапочка. Видит — под сосной волк сидит. «Здравствуйте, господин Волк! Хотя мама и не велела мне разговаривать с незнакомцами...» А Волк так зырк на нее — и убежал. Идет она дальше, смотрит, в лопухах опять Волк сидит. «Господин Волк, а мама говорила мне, что невежливо...» Волк опять зырк на нее — и убежал. Походит она к речке, смотрит — под мостиком опять Волк. «Господин Волк...» *(Исполнитель всплескивает руками)*: — «Блядь, да дашь ты мне посрать или нет!?!»

Лежит Волк в бабушкиной постели. Заходит Красная Шапочка. Ставит корзинку и спрашивает: «Бабушка, а почему у тебя такие большие ушки?» — «Это чтобы лучше слышать тебя, деточка». — «А зачем тебе такие большие глазки?» — «Это чтобы лучше видеть тебя». — «А откуда у тебя такой большой хвост?» *(Исполнитель опускает глаза, потом смущенно смотрит на зрителя)*: «Это не хвост», — сказал Волк и густо покраснел.

В некоторых вариантах Красная Шапочка оказывается способна занять метапозицию по отношению к себе самой:

Идет по лесу Красная Шапочка, встречает Волка. «Здравствуй, Волк!» — «Ну здравствуй, дурочка!» — «А чего это я дурочка? Смотри, какая у меня красная шапочка, какая красная кофточка, какие красные башмачки к красной юбочке...» *(Исполнитель ошарашенно застывает)*: Блядь, действительно вся красная, с ног до головы. И впрямь, как дура».

Вполне ожидаемой анекдотической инверсии, связанной с понижением моральной планки и повышением эгоистических мотиваций, подвергаются и другие персонажи — как присутствовавшие в исходном мультипликационном сюжете, так и оставшиеся за кадром:

Выходит Красная Шапочка из бабушкиной спальни и тихо говорит бабушке на ухо *(исполнитель понижает голос)*: «Бабушка, а у тебя на кровати Волк лежит, такой стра-аашный!» Бабушка *(исполнитель изображает даму полусвета)*: «Ну, может, кому и страшный, а кому — просто Серый Шалунишка».

Подзывает мама Красную Шапочку и говорит: «Вот тебе, деточка, корзинка с пирожками, отнеси бабушке». — «Ну ма-ааам, ну что опять я...» *(Исполнитель закатывает глаза и раздраженно всплескивает руками)*: — «Нет, я, конечно, и сама могу, но ты что, сиротой, что ли, хочешь остаться?»

Впрочем, второстепенные персонажи иногда проявляют и подчеркнуто альтруистические мотивации, подобно доброй корове в уже приведенном анекдоте:

Идет Красная Шапочка по лесной дорожке, слышит сзади топот. Оглядывается — бежит толпа пацанов. Ну, никуда не денешься. Ставит корзинку, снимает трусы, ложится, закрывает глаза и раздвигает ноги. Толпа проносится мимо. Открывает

глаза: корзинки нет, трусов тоже. Встает, отряхивается, слышит — снова бегут. Ложится, закрывает глаза и раздвигает ноги. Топот снова проносится мимо. Открывает глаза — на кусте висят трусы, а к ним приколоты записка: «Девочка, никого не бойся. Пирожки бабушке отнесли, трусы постирали. Тимур и его команда».

Здесь вполне очевидным образом обыгрываются сразу две референтные системы. Одна отсылает к облику «правильного пионера» Пети из мультфильма 1958 года, отчасти автопародийному (в одном из эпизодов герой, произнеся пафосную речь о защите слабых и угнетенных, выходит из кадра через балетный прыжок и аффектированный жест руками). Другая — к еще более знакомому для любого советского зрителя фильму «Тимур и его команда» (1940), где, кстати, в одном из эпизодов возникает сцена, которую цинически настроенный зритель легко должен был считать как латентный намек на групповое изнасилование. Героиня, девочка-подросток по имени Женя, забирается на чердак, в тайный штаб тимуровцев, и ее там обнаруживает агрессивно настроенная мальчишеская стая, окружает и прижимает к стене. Ситуацию разряжает появление вожака, Тимура, но ощущение опасности зритель уже успел попробовать на вкус.

Эта анекдотическая серия вообще оказалась достаточно продуктивной с точки зрения возможной контаминации с другими сюжетами. Сам мотив перемещения по лесной дорожке и встречи с опасным хищником автоматически выводит советского человека на другую сказку, знакомую ему с самого раннего детства, когда «Красная Шапочка» была для него еще слишком сложна: на «Колобка». Мне известны как минимум два разных анекдотических сюжета, контаминирующих эти две сказки:

Идет по тропинке Красная Шапочка, а навстречу катится Колобок. «А куда ты идешь, девочка?» — «К бабушке, несу пирожки» (*исполнитель говорит голосом инженера, отсылая зрителя к мультипликационному прототипу*). — «А что она с ними сделает?» — «Съест». (*Исполнитель переходит на агрессивную манеру*): — «Вас бы всех кто сожрал. Канибалы».

Здесь обычная анекдотическая трансформация исходного образа — большой и злобный персонаж становится жертвой, а маленький и слабый агрессивным хулиганом — осуществляется за счет расширения референтной базы. Ситуативные рамки сдвигаются, и бабушка с Красной Шапочкой (а также все остальные люди, включая исполнителя и его аудиторию) превращаются в хищников, угрожающих Колобку и его печеным сородичам. Впрочем, в анекдотах про самого Колобка он, как правило, тоже совсем не ангел. Что отчасти демонстрирует следующий анекдот, построенный на столкновении тех же двух сказочных сюжетов:

Красная Шапочка шла к бабушке и нечаянно наступила на Колобка. «Вот блин!» — подумала Красная Шапочка. «Вот блядь!» — подумал Колобок.

Структурное отличие этого анекдота от подавляющего большинства других текстов в аналогичном жанре (в зачине на первом месте стоит подлежащее, сказуемое в прошедшем времени, пуант при исполнении специально не выделен) вполне очевидным образом сближает его с другой анекдотической серией. В анекдотах про Штирлица исполнение выстраивается точно таким же образом: рассказчик ведет повествование в многозначительно серьезном тоне артиста Ефима Копеляна, закадрового комментатора действия в «Семнадцати мгновениях весны». В данном случае необходимая для достижения нужного юмористического эффекта «ситуация включения», в которой зритель становится непосредственным свидетелем анекдотического события, формируется по отношению к метапозиции: не к самой описываемой проективной реальности, а к «ситуации просмотра», в которой главным действующим лицом становится незримый голос. В отличие от ранних советских анекдотов, в этой серии отсутствует (или сведена к минимуму) и прямая речь персонажей — закадровый голос в курсе того, о чем подумал каждый из персонажей, и проговаривает свое знание, не меняя ровного сказительского тона. Искомый каламбур рождается на стыке двух проективных реальностей — того, что думает персонаж в рассказываемой истории, и того, как его

мыслительный процесс трансформируется в речи комментатора. Логичнее всего предположить, что последний анекдот про Красную Шапочку и Колобка сложился именно под воздействием серии про Штирлица. Впрочем, возможен и противоположный, куда более радикальный вариант. Присутствие в мультфильме 1958 года *воплощенного* (что немаловажно) на экране закадрового комментатора, который самым очевидным образом занимает позицию посредника между экранной и зрительской (также экранной для живого зрителя) реальностями, заставляет как минимум допускать вероятность обратного влияния. В этой связи особую значимость приобретает «комментатор комментатора» — заяц из «Пети и Красной Шапочки». Его определение того, чем занимается диктор — «.. объясняет все, что и так понятно», потому что «так положено», — становится не только комментарием к киношным «голосам за кадром», которые (как в случае с Ефимом Копеляном, читающим текст Юлиана Семенова) в ряде случаев несут полную чушь, замаскированную якобы документальной основой. Оно идеально описывает метапозицию позднесоветского человека по отношению к доминирующему (публичному) дискурсу: ты привычно отдаешь себе отчет в том, что голос за кадром в лучшем случае говорит бессмысленные банальности, но жить обычной жизнью тебе это никак не мешает.

Солнечные дебилы: Чебурашка и Крокодил Гена

Минисериал Романа Качанова (четыре фильма за период с 1969 по 1983 год) создал прецедент тотальной онтологической деформации советской повседневной действительности в коротком мультипликационном метре. Вторжения разного рода сказочных чудес в быт обычного школьника уже были вполне привычны: достаточно вспомнить про «Баранкин, будь человеком!» (1963) Александры Снежко-Блоцкой, «В стране невыученных уроков» (1969) Юрия Прыткова или про тех же «Петю и Красную Шапочку». Но, во-первых, главным героем в этих лентах всегда оставался человек (как правило, мальчик), а во-вторых, это было именно волшебство, искажавшее привычную реальность, но не претендующее на смешение онтологических категорий. В сказке Эдуарда Успенского «Крокодил Гена и его друзья», а затем в снятой по мотивам этой сказки серии мультипликационных фильмов главными героями являются зооморфные персонажи, которые обитают в городе почти на тех же правах, что и персонажи-люди — пусть и с рядом оговорок. Они разговаривают, живут в домах, гуляют по городским улицам, одетые в человеческую одежду (кроме Чебурашки), готовят пищу и употребляют ее, используя столовые приборы, играют в человеческие игры, ходят на работу и так далее. Конечно, в советской культуре были прецеденты подобного гибридного пространства — в известном каждому советскому школьнику «Телефоне» (1935) Корнея Чуковского, по которому в 1944 году Михаил Цехановский снял мультфильм. Но ни на книжных иллюстрациях Владимира Конашевича к огизовскому изданию 1935 года, ни на его же иллюстрациях к более позднему детгизовскому изданию 1956 года, как и в мультфильме Михаила Цехановского, звери в городе *не живут*. Элементы городского быта (телефоны, мебель и т. д.) гармонично встроены в природные, по преимуществу лесные мизансцены. Исключения составляют домашние пространства свиньи и крокодила — но и они лишены привязки к какому бы то ни было урбанистическому контексту — так же, как и в иллюстрациях Юрия Васнецова к еще более «домашней» сказке Самуила Маршака «Кошкин дом» и в мультипликационной экранизации этой сказки (1958) Леонида Амальрика. В любом случае зооморфные персонажи обитают в некой параллельной идиллической вселенной, никак не пересекаясь с людьми. Весьма показательна в этом смысле визуальная конструкция ленты Михаила Цехановского, где вполне «натурный» Корней Чуковский общается по телефону с рисованными животными — и даже посылка с калошами отправляется крокодилу из города семеркой лебедей. Ближе всего к тому приему, который изобрели Эдуард Успенский и Роман Качанов, подходит Пантелеймон Сазонов, снявший в 1935 году мультфильм по раннему варианту пьесы о Кошкином доме, — но и у него человеческо-звериный апартеид действует в полную силу.

Непроходимость этой границы в советской сказочной и кинематографической традиции подчеркивается постоянно: так, в мультфильме Юрия Прыткова «В стране невыученных уроков» кот обретает и теряет способность к членораздельной речи в зависимости от того, в каком пространстве — сказочном или бытовом — он оказался. Э. Успенский и Р. Качанов нарушают это неписаное правило, следствием чего становится не только всенародная популярность мультфильмов (и, в значительно меньшей степени, книг), но и, во-первых, неизбежный процесс анекдотизации, а во-вторых, некоторые специфические особенности этого процесса.

Первая и главная из этих особенностей заключалась в том, что, судя по уровню юмора в большинстве анекдотов про Крокодила Гену и Чебурашку, анекдотическим творчеством впервые в массовом порядке занялись дети. По сути, это даже не анекдоты, поскольку в них отсутствует ключевой структурный элемент: пуант, построенный на применении другого, неожиданного скрипта (сценария) к уже сконструированной проективной ситуации, которая, с точки зрения зрителя, вполне логично «покрывается» тем скриптом, что был задан заранее. Здесь речь скорее должна идти о «протоанекдотах», байках, построенных на примитивной языковой игре: персонажи начинают говорить «г» вместо «р» и произносят «все говно» вместо «все равно»; милиционер требует убрать Чебурашку с руля мотоцикла, куда его посадил Гена, после чего следует фраза «я не Сруль, а

Чебурашка»; они договариваются называть те или иные предметы другими именами («кости» вместо «деньги», «кирпич» вместо «кошелек»), а потом, при встрече с милиционером, который требует с них штраф за неподобающее поведение, предлагают достать кирпич и пересчитать кости — и так далее. В итоге пуант оказывается ложным, не неожиданным — поскольку слушателя слишком очевидным образом готовят к нему заранее. По той же причине в подобных нарративах не развита перформативная составляющая: уровень смехового воздействия на публику практически не меняется от того, слышали вы эту историю от исполнителя или прочитали в печатной подборке.

«Детская» природа этой анекдотической серии во многом задана исходным материалом: в мультфильмах, особенно начиная со второго выпуска, действие носит этакий неспешно-трюковой характер и строится на весьма незатейливых гэггах, а персонажи с завидной регулярностью не понимают самых простых вещей. Если в первой ленте 1969 года Крокодил Гена ведет себя как взрослый человек с постоянным местом работы и определенным социальным статусом (пусть даже и с некоторыми странностями, вполне извинительными для пятидесятилетнего холостяка) и если помимо него эти характеристики присущи всем другим зооморфным персонажам, за исключением Чебурашки, — как второстепенным (лев Чандр), так и фоновым (крупные звери, которые, солидно одевшись, расходятся по окончании рабочего дня из зоопарка), — то в мультфильме 1971 года Крокодил (прочие «взрослые» животные практически исчезают из кадра) резко инфантилизован. Он не знает, что нельзя лезть в трансформаторную будку, что отбойный молоток нужно подсоединить к пневмошлангу, прежде чем включать компрессор, что якорь стоящего на воде судна — не металлолом. В первой серии и он, и Чебурашка свободно общаются со взрослыми жителями города, причем для Гены это общение на равных. Во второй серии их партнерами становятся исключительно дети — если не считать эпизодической фигуры милиционера. Причем Гена наравне с Чебурашкой очень хочет вступить в пионеры, но почти до самого конца ленты вынужден общаться с детьми дошкольного возраста. Понятно, что Эдуард Успенский писал сказку для младшего школьного возраста, 6+, как сказали бы сейчас, и что Роман Качанов снимал мультфильмы для той же целевой аудитории. Свою задачу — польстить ребенку, дать ему возможность почувствовать себя более компетентным, чем симпатичные, но незадачливые персонажи экранного сюжета, — эти тексты выполняли более чем успешно. Однако это означало еще и то, что анекдотическим творчеством на основе мультфильмов про Чебурашку займутся ученики средней школы — или индивиды, равные им по способности оперировать культурными кодами.

Свойственная позднесоветскому циническому разуму модель анекдотической деконструкции, связанная с «*понижающей инверсией*» (каждый из персонажей приобретает свойства, противоположные тем, что составляли основу его пафоса в мультфильме, и за счет них дискредитирует свой исходный образ), в таких байках также встречается нечасто. Персонажи здесь, по сути, представляют собой чуть более глупые версии собственных экранных воплощений. Особенно везет в этом смысле Чебурашке, который, собственно, и был создан как воплощение умильной некомпетентности и в котором неотразимое обаяние маленького естественного существа с огромными глазами и уютной пластикой сочеталось с постоянным напоминанием о том, что это «даже не дикарь». Поэтому в анекдотах Чебурашка радуется, что к ним с Генкой в огород летит атомная бомба, поскольку та дорого стоит. Общий невысокий уровень шуток «про Чебурашку» даже успел стать предметом своеобразной саморефлексии жанра — в сравнении с самой, наверное, популярной, и также весьма невзыскательной серией «про Чапаева»: Попадает новенький на тот свет, ходит там, осматривается. Заходит в одну комнату, а там за круглым столом Гена с Чебурашкой в шахматы играют. Потом вдруг — р-рраз (*исполнитель изображает круговое движение рукой в горизонтальной плоскости*), стол перевернулся вместе с ними и встал как раньше. А они нулями. «Это что такое?» — «Да понимаешь, когда на земле про нас анекдот рассказывают, мы и вертимся на триста шестьдесят. Садись тоже, покатаешься». — «Да нет, я лучше у вентилятора посижу, а то жарко у вас тут». (*Исполнитель делает паузу и не спеша переставляет воображаемую фигуру на шахматной*

доске): «Да это не вентилятор. Это Петька с Василь Ивановичем». Впрочем, анекдотическая традиция принципиально неоднородна, и анекдоты этой серии не исключение. Самой простой формой искажения оригинала, действующие лица которого буквально провоцируют анекдотчика на то, чтобы воспринимать их как солнечных дебилов, является наркотизация персонажей. Собственно, этот тренд можно воспринимать и как своего рода отложенную реакцию на уже упомянутую особенность мультсериала: игру на (перманентном и подспудном) ощущении когнитивного диссонанса в результате смешения базовых онтологических категорий:

Идет Чебурашка по Дворцовой набережной и видит — сидит у воды Гена, обкуренный в дупель, и еще один косяк забивает. Чебурашка подходит и говорит: «Ген, а Ген, а дай тоже дунуть». — «Мал ты еще, Чебурашка, такими вещами заниматься». И раскуривает. Тут Чебурашка: «Гена, шухер, менты!» Гена кидает косяк и бултых в воду. Выныривает через пять минут: «Ну что, ушли?» — «Да вроде... *(Исполнитель резко переключает скорость и громкость речи.)* А, нет, вон, опять идут!» Гена снова ныряет. Выныривает еще через пять минут: «Ну что, ушли?» — «Ушли, ушли». Гена выбирается на берег, отряхивается, начинает искать косяк. Чебурашка: «Гена, шубись, они к нам на канарейке едут!!!» Гена ныряет, выныривает через десять минут. Чебурашка, дотягивая косяк *(исполнитель расплывается в блаженной улыбке и поводит головой, замедляя темп речи)*: «Я тащусь, зеленый, как ты ныряешь...» Во второй серии мультфильма эпизод с милиционером (который пришел, чтобы выяснить, кто украл компрессор, и которому Гена сразу готов сдаться со всеми потрохами) и эпизод, где Гена несколько раз ныряет в реку, причем в последний раз надолго, следуют друг за другом.

Понятно, что наркотическое или алкогольное опьянение сообщает персонажам должную долю брутальности:

Идет по городу датый Чебурашка, а навстречу Шапокляк. Он так смотрит на нее *(исполнитель медленно окидывает нетрезвым взглядом воображаемую женщину)*: «А что, ты неплохо сохранилась, Красная Шапочка».

Просыпается Гена с бодуна, поднимает голову: «Чебурашечка, миленький, а сбегай за пивком?» Чебурашка *(исполнитель делает усталое и обиженное лицо)*: «Как с утра, так Чебурашечка... А как с вечера — прорва ушастая?» В первом анекдоте тот «перебивающий» сценарий, что возникает в пуанте, только кажется парадоксальным. Зритель моментально опознает в нем отсылку — через откровенно маргинальные и криминальные наклонности самой Шапокляк — не столько к сказочной, сколько к анекдотической Красной Шапочке, поскольку в представленной ситуации этот персонаж был бы вполне адекватен. Общая сексуализация сюжета — также вполне законная стратегия, как в примитивном, но едва ли не самом популярном анекдоте про всех трех основных персонажей сериала:

Забегает в домик Гены Чебурашка: «Ген, Ген, Шапокляк родила!» — «Ну и что?» — «Что-что, своих-то я перетопил, а твои плавают».

Понижающая инверсия в анекдотах этой серии касается, как было сказано выше, прежде всего Чебурашки — причем происходит это разными способами. Природная инфантильность этого персонажа может интерпретироваться как самозабвенный детский эгоизм. Напомню в этой связи, что одной из основных стратегий советской анекдотической культуры является стремление к деконструкции коллективистских установок, агрессивно навязываемых властным дискурсом.

Гуляют Гена с Чебурашкой по лесу, смотрят — лежит ружье. Ну и начали они его рассматривать: Гена сверху в стволы заглядывает, а Чебурашка внизу возится с курками. Вдруг: бабах из обоих стволов! Гене полбашки снесло, лежит, ногами дергает. Чебурашка встает с земли *(исполнитель делает обиженное лицо и имитирует «мимимишные» интонации мультипликационного персонажа)*: «Да,

Ген, тебе смешно, а мне вот уши заложило».

Приходит Чебурашка к Гене, несет ящик. «Гена, а нам тут посылку из Африки прислали. С апельсинами. Всего десять штук. Так что каждому приходится по восемь». — «Да ты что, Чебурашка, если десять разделить на двоих, получится по пять». — «Не знаю, что у тебя было по арифметике, но свои восемь я уже сожрал».

Примечательно, что эта серия никак не реагирует на тот заряд социальной критики, который есть в мультсериале. В лентах Романа Качанова продавцы обвешивают покупателей, строительные рабочие забивают козла, вместо того чтобы срочно приводить в порядок школу (завтра 1 сентября), директор завода загрязнял, загрязняет и будет загрязнять близлежащую речку, туристы проявляют чудеса экологической несознательности, а носильщик на вокзале требует денег за то, что позволил Гене прокатить себя на тележке для багажа, — но в анекдотах про Чебурашку и Крокодила Гену социально-критический заряд отсутствует напрочь. Даже в тех случаях, когда анекдот «вспоминает» эпизод из мультфильма, в котором присутствовала эта тема, он обходит ее стороной, работая с другими ее элементами. Так, в самом начале первой ленты, снятой в 1969 году, Чебурашка оказывается в магазине «Фрукты-овощи», где продавец долго и демонстративно жульничает перед камерой с весами, а после еще и крадет самый большой апельсин — прежде чем вскрыть очередной ящик и обнаружить там Чебурашку. А вот анекдот, вполне очевидным образом отсылающий именно к этой сцене:

Заходит Чебурашка в овощной магазин и спрашивает: «А у вас пипильсины есть?» Продавец ему (*исполнитель имитирует манеру киношного резонера*): «Неправильно так говорить. Нет такого фрукта. Он называется апельсин. Ты меня понял?» — «Понял». На следующий день заходит снова: «А у вас пипильсины есть?» Продавец: «Я же тебе вчера уже объяснял: нет такого слова. Апельсины! Понял?» — «Понял». Еще через день: «А у вас пипильсины есть?» Продавец (*исполнитель изображает взбешенную воспитательницу детского сада*): «Еще раз так скажешь, приколочу тебя за уши над дверью вместо вывески!» Чебурашка (*исполнитель продолжает говорить все с той же ровной детской интонацией, изображая на лице полную невинность*): «Я больше не буду. А у вас молоток есть?» — «Нет». — «А гвозди?» — «Нет». (*Исполнитель доводит невинное выражение лица до состояния карикатуры*): «А пипильсины?»

Объяснить подчеркнутое дистанцирование анекдота от уже готового критического материала — при общем негативном настрое, с которым анекдотическая традиция реагировала на советскую социальность, и при обычном нежелании считаться с какими бы то ни было условностями — можно двумя способами. Если верно предположение о том, что значительная часть анекдотов из этой серии рождалась в детской среде, то на соответствующий месседж «авторы» анекдотов могли просто-напросто не обратить внимания, поскольку он исходно был адресован не им, а их родителям. Однако мне представляется более вероятным другой вариант объяснения — впрочем, не исключающий первого. Осуждение и высмеивание профессионалов, плохо справляющихся со своими обязанностями, — это устойчивая еще со времен сталинского кинематографа норма советской сатиры, имитирующей социальную критику при строгом (и осознаваемом на всех уровнях общества) запрете на любую форму критического высказывания в адрес реальных властных инстанций и конкретных функционеров. Позднесоветский зритель мог просто отказаться реагировать на этот месседж, кокетливо зашитый в нарочито детское зрелище: это было попросту не смешно, а обыгрывать подобные сюжеты в анекдоте — неинтересно.

Другой вариант понижающей инверсии в случае с Чебурашкой также вполне предсказуем: «перебивающий» сценарий строится на введении характеристик, полностью несоместимых с инфантильным обаянием героя мультфильма: Выходит Крокодил Гена ночью на балкон и говорит (*исполнитель перегибается через воображаемые перила*)'. «Чебурашка, дружок, три часа ночи, ну перестань ты выть на луну!» — «Отвали, рептилия, я влюблен!»

Заводят в обезьянник Чебурашку и Крокодила Гену, а там уже сидит алкаш. И

спрашивает: «Мужики, вас за что?» Чебурашка: «За фокусы». — «Какие?» — «Ну вот, хочешь, к примеру, чтобы у тебя хуй по земле волочился?» — «Хочу!» (Исполнитель оборачивается через плечо и с ленцой говорит): «Ген, откуси ему ноги».

Еще одна стратегия использует привычное распределение ролей в этой паре из двух персонажей, приписывая Гене (взрослому, относительно социализированному, заботливому) роль греческого эрота, а Чебурашке (инфантильному, обаятельному, доверчивому и социально неопытному) роль эромена. Вот пример перекодирования конкретного эпизода из третьего выпуска мультфильма («Шапокляк», 1974):

Идут Чебурашка с Геней по рельсам. Чебурашка: «Гена, тебе очень тяжело нести вещи?» — «Ну как тебе сказать, Чебурашка. Очень тяжело». — «Слушай, Гена, давай я вещи понесу, а ты возьмешь меня...» (Исполнитель меняет интонацию на приторно-педерастическую): — «Уговорил, маленький извращенец».

Здесь все фразы, кроме последней, точно цитируют исходный мультипликационный сценарий, и предполагаемый слушатель готовится к обыгрыванию привычной инфантильно-эгоистической роли Чебурашки, которая в этом эпизоде и впрямь звучит более чем внятно, тем более что большинство анекдотов про Гену и Чебурашку вполне удовлетворяются подобными же практиками педализации исходного скрипта. Но в экранном воплощении этой сцены есть еще одна особенность. Произнося последнюю фразу, Чебурашка чуть опускает голову и пристально смотрит на Гену — что анекдот однозначно считывает как гомоэротический флирт. Другой «педерастический» вариант перекодирования попутно высмеивает аудиторию, способную «вестись» на простенькую мультипликационную мимимишность:

Сидит на облаке Чебурашка, а вокруг стоят люди на коленях (исполнитель коротко имитирует молитвенную позу) и тянут нараспев: «Славься, славься наш Спаситель! Славься, наш мохнатый большеухий бог!» Идет мимо Гена:

«Народ, вы что, с дуба рухнули? Это же известный пидор Чебурашка!» Поднимается с колен солидный, хорошо одетый человек в шикарном шарфе, подходит к Гене и тихонько говорит на ухо: «А будешь вонять, паскуда, и бог наш станет зеленым и пупырчатым...»

Инверсия может быть и не понижающей, и не педализовать, а компенсировать невзрослость и социальную неадекватность Чебурашки:

«Чебурашка, ты слышишь, что я сказал?» — «Гена, ну посмотри на меня. Конечно, я тебя слышу».

Впрочем, понижающей инверсии подвержен не только Чебурашка. Сугубо положительный Гена с его по-отечески бережным отношением к маленькому ушастому другу просто не мог не получить своей порции:

Сидит за столом Гена подцепляет кусочек из тарелки, задумчиво жует (исполнитель закатывает глаза и имитирует речевые особенности артиста Василия Ливанова, который озвучивал роль Крокодила Гены): «Н-даааа, внешность экзотическая, зовут Чебурашкой, а на вкус — курица курицей». Популярность этой анекдотической серии в конечном счете позволила ей пережить Советский Союз. Вот пусть несложный, но вполне постмодернистский анекдот, построенный на саморефлексии жанра:

Идут по пешеходному переходу Гена и Чебурашка. Вдруг вылетает из-за поворота шестисотый «мерс» — и по тормозам. Визг, дым, паленая резина. Вываливают из машины четверо братков с бейсбольными битами. Чебурашка: «Ты не бойся, Ген. Они из другого анекдота. Им сейчас в жопу „запорожец“ въедет».

Эпическая однозначность: Винни-Пух и все-все-все

Мультфильмы Федора Хитрука про Винни-Пуха (три выпуска с 1969 по 1972 год) и Бориса Степанцева про Малыша и Карлсона (два выпуска: 1968, 1970) также были по-своему неожиданными для советского зрителя. Дело в том, что в них положительным и обаятельным персонажем становился законченный эгоист, чего прежде советская предельно дидактическая мультипликационная традиция практически не знала. Проповедь коллективистских и альтруистических ценностей, крайне значимых для облегчения дальнейшей социальной мобилизации, была основной задачей воспитательного процесса, а детское кино — игровое ли, анимационное — мыслилось основным заказчиком, то есть советскими властными ЭЛИТАМИ, едва ли не исключительно в этом контексте. Так что симпатичный персонаж, целиком и полностью выстроенный на эгоистических установках, был категорически невозможен не только в сталинском, но по большому счету даже и в оттепельном кинематографе, не говоря уже о мультипликации с ее куда более открыто выраженными дидактическими задачами.

Мультфильмы про Малыша и Карлсона в силу понятных причин в сферу нашего интереса не попадают — как и не слишком репрезентативная, едва ли не целиком построенная на гомозротической деконструкции серия анекдотов про этот тандем. Но вот серия, сложившаяся по мотивам анимационных лент Федора Хитрука — как и уже представленная выше, о Чебурашке и Крокодиле Гене, — дает нам весьма любопытную возможность. Возможность проследить за становлением конкретного анекдотического микрожанра от самых его начал до существования *post mortem*, в культуре, которая, формально перестав быть советской, во многом просто дала другое воплощение все тем же сугубо советским кодам, системам установок и поведенческим комплексам.

Серия про Красную Шапочку, вероятнее всего, сложилась на стыке впечатлений от двух существенно разных кинотекстов, снятых в совершенно разные культурные эпохи. Причем фильм 1977 года выступил в роли провокативного комментария: неосознанно эротичная Яна Поплавская в роли главной героини, волк-недотепя в исполнении Николая Трофимова и Владимир Басов в роли второго волка, старого рефлексизирующего рецидивиста, создали ту призму, сквозь которую позднесоветский цинический разум новыми глазами взглянул на старую детскую ленту, часто появлявшуюся в воскресных подборках мультфильмов. Но состояние «поля» не дает нам возможности сколько-нибудь надежной временной привязки конкретного текста. Понятно, что анекдот про раздавленного колобка должен был появиться не раньше середины семидесятых — то есть по крайней мере параллельно с анекдотами про Штирлица. Понятно, что анекдот про тимуровцев и Красную Шапочку с большой долей вероятности является результатом контаминации двух свежих впечатлений — от фильма с Яной Поплавской и от вышедшего годом ранее декадансного ремейка «Тимура и его команды» Александра Бланка и Сергея Линкова. Но вот утверждать то же самое относительно многих других сюжетов из серии о Красной Шапочке, особенно о таких незатейливых, как история о волчьей лапе из куста, невозможно — они вполне могли родиться и в шестидесятые, и даже в конце пятидесятых.

В случае с мультсериалами Романа Качанова и Федора Хитрука у нас есть достаточно надежная нижняя временная граница — рубеж 1960-1970-х годов, — собственно, совпадающая с тем культурным разломом, что отделяет оттепельное мироощущение от позднесоветского; и, следовательно, мы уверенно можем утверждать, что имеем дело с анекдотами собственно позднесоветскими. И если мультфильмы про Чебурашку и Крокодила Гену снимали аж до 1983 года, то анимационный сериал про Винни-Пуха весь уложился в четыре года и не может (и не мог!) в этом смысле восприниматься иначе, чем цельный связный текст.

Серия про Чебурашку и Крокодила Гену, как и было сказано выше, крайне неоднородна как по качеству юмора, так и по тем способам, за счет которых происходит трансформация персонажей. Здесь можно предполагать определенную эволюцию, а можно, с ничуть не меньшими основаниями, — просто разницу в

возрастном и культурном уровне тех сред, где рождались конкретные анекдоты. Серия про Винни-Пуха подобной двусмысленности лишена практически полностью. Она удивительно однородна — на манер и впрямь едва ли не эпический. А если учесть тот факт, что анекдоты про Винни-Пуха и Пятачка циркулировали практически во всех известных мне культурных средах (за исключением разве что детского сада), то эта серия вполне может стать неким пробным камнем, по которому можно судить о среднестатистическом уровне позднесоветской анекдотической традиции.

Главной особенностью этой серии является строгое следование Винни-Пуха своему амплуа протагониста. Остальные персонажи, и прежде всего Пятачок, также весьма устойчивы: Пятачок как архетипическая жертва, Иа как «тормоз», кролик как навязчиво вежливый, но сексуально озабоченный интеллигент. Однако их роли все-таки допускают вариативность, порой даже парадоксальную, тогда как Винни-Пух всегда сохраняет базовый набор черт. Ключевая особенность этого анекдотического героя — как и в случае с элементарными анекдотами про Чебурашку — заимствована из мультфильма и предельно педалирована. Разница заключается в том, какая это особенность. Как уже говорилось выше, Винни-Пух — парадоксальный для советской мультипликационной традиции персонаж, неожиданным образом сочетающий в себе несовместимые ранее качества: статус «положительного героя» и самозабвенный эгоизм.

По сути, в двух выпусках из трех он не совершает ничего, что можно было бы даже отдаленно назвать «хорошим поступком». Он ворует, беззастенчиво (и безвозмездно) пользуется ресурсами своих друзей, он трус, обжора и примитивный манипулятор — но это не мешает ему оставаться вполне симпатичным персонажем. Причем авторам мультфильма удалось создать емкий и абсолютно цельный образ с невероятно удачным визуальным решением, основанный на узнаваемой манере популярного артиста Евгения Леонова, который и озвучивал эту роль и который к концу 1960-х прочно ассоциировался у советского зрителя с ролями приземленных и недалеких персонажей. Может сложиться ощущение, что сериал стал таким коротким и не возобновился после третьего выпуска — несмотря на колоссальную популярность — после того, как Винни-Пух «вышел из образа» и совершил первый неэгоистичный поступок, вернув хвост ослику Иа (правда, за чужой счет и предварительно съев собственный подарок). На уровне общей концепции мультсериала авторы сделали очень сильный ход, отказавшись не только от каких бы то ни было визуальных параллелей со стартовавшей за три года до этого диснеевской серией про Винни-Пуха, но и от ряда основных особенностей литературного источника: прежде всего, от человеческого персонажа, который контролировал действие, и от общей дидактической модели повествования. Но этот сильный ход, связанный среди прочего и с превращением протагониста — которым теперь вместо Кристофера Робина стал сам Винни-Пух — в классического (пусть даже и незадачливого) трикстера, требовал поддержки соответствующими сюжетами и мотивациями. Финальная сцена третьего эпизода, в которой, в полном соответствии с требованиями дидактически ориентированной традиции (не только советской), все проблемы решены, а зверушки танцуют и хором поют веселую песню с назидательным подтекстом, никак не ложилась в «общую логику» этого персонажа. Впрочем, этот эпизод остался эпизодом, и в советское коллективное бессознательное Винни-Пух вошел как законченный эгоист — причем не вопреки экранному образу, а в полном соответствии с ним.

Напомню, что приписывание симпатичному персонажу тотально эгоистических мотиваций — одна из ключевых стратегий советской анекдотической традиции, и в данном случае стратегия эта оказывалась категорически несостоятельной: персонаж уже был эгоистом. Возможность понижающей инверсии в паре Винни-Пух — Пятачок также была не слишком перспективной: сделать Пятачка brutальным эгоистом было бы несложно, и в итоге подобная трансформация с этим персонажем анекдотических сюжетов пускай нечасто, но происходит. Но с Винни-Пухом все было куда труднее. Инверсия эгоизма дает альтруизм — то есть вместо понижения моральной планки персонажа пришлось бы играть на повышение. А если попытаться модифицировать этот образ за счет инверсии других качеств

мультипликационного героя — невысокого интеллекта, гиперактивности, обжорства и так далее, то получившийся на выходе образ с точки зрения тех задач, которые он мог бы решать в анекдоте, выходил бы категорически не интересным.

Так что анекдотическая традиция пошла по наиболее выигрышному сценарию — понижение без инверсии, доводя до предельных величин эгоизм протагониста и подкрепив его новыми, но вполне совместимыми с главным качествами: брутальностью, агрессивностью, подозрительностью, грубой манипулятивностью и так далее. Помощь в этом отчасти оказал и визуальный образ, заданный лентами Ф. Хитрука. Темные «очки» вокруг глаз мультипликационного Винни-Пуха очень напоминали стандартную деталь какого-нибудь мультипликационного криминального персонажа — Сыщика из второго выпуска «Бременских музыкантов» (1973) Василия Ливанова или Филле и Рулле из «Малыша и Карлсона» (1968) Бориса Степанцева — и при должной мере искажения прототипа вполне могли превратить инфантильного эгоиста и законченного материалиста Пуха в архетипического уличного хулигана. Как, собственно, и вышло:

Идут по лесу Винни-Пух и Пятачок. И вдруг Винни-Пух разворачивается и — хрясь Пятачка в ухо! «Винни, за что?!» (*Исполнитель переходит на угрожающий низкий тон*): «Было б за что, вообще бы убил». (Вариант: «А кто знает, что у тебя, свиньи, на уме?»)

Идет по лесу Винни-Пух с лопатой. Навстречу Кролик: «Винни, ты откуда?» — «Да вот, Пятачка хоронил». — «А почему на лопате кровь?» (*Исполнитель прищуривается и переходит на прибалтненную манеру речи*): «А он, сука, два раза вылезти пытался».

Подходят Винни-Пух и Пятачок к дубу с пчелами. Винни-Пух говорит: «Давай я залезу на дерево и скину оттуда улей. Пчелы вылетят, а ты беги со всей дури — они тебя увидят и за тобой. А я пока мед достану». — «Но они же меня кусают!» — «Видишь холм? Прямо за ним речка. Разбежишься — и в воду. Они покружат-покружат и разлетятся. А ты сюда». Винни-Пух лезет на дерево, сбрасывает улей, Пятачок бежит, пчелы за ним. Винни-Пух достает мед и тут же весь его сжирает. Через час из-за холма показывается Пятачок: круглый как мячик, с заплывшими глазами: «Винни, а ты же сказал, что там речка! А где же там речка?» (*Исполнитель переходит на все тот же угрожающий рык*): «Ты еще спроси, где мед, свинья!»

В подобных анекдотах очевиден источник, из которого заимствуется новый образ Винни-Пуха. Фактически исполнитель пытается в меру сил воспроизвести актерскую манеру Евгения Леонова в тех сценах «Джентльменов удачи» (1972) Александра Серого, где он играет «настоящего» бандита по кличке Доцент. Та быстрота, с которой на экране происходит флуктуация между двумя ипостасями одного хорошо знакомого лица — милым, смешным и добрым директором детского садика и рецидивистом-мокрушником, — сама подсказывает то направление, в котором можно «сдвинуть» любого персонажа, «исполненного» тем же артистом. А если учесть то обстоятельство, что «Джентльмены удачи» вышли на советские экраны в том же 1972 году, что и заключительная часть мультипликационной трилогии о Винни-Пухе, то мы получим необходимое и достаточное для формирования анекдотической серии столкновение кинотекстов. Вот еще пара анекдотов в том же духе:

Подходит Винни-Пух к Пятачку и говорит: «Хочешь, научу французскому?» — «Конечно, хочу!» Винни-Пух разбегается, кричит: «Парле ву франсе?» — и с прыжка шарашит ногой Пятачку в пятку. Пятачок (*исполнитель резко группируется и зажмуривает глаза*): «У-ииииииии!»

Поймал Винни-Пух золотую рыбку, а она и говорит: «Отпусти меня, я тебе три желания исполню». — «Хочу, чтобы вокруг было сто ульев с медом!» И вот сидит он посреди пасеки, жрет мед, а его жрут пчелы. «Хочу, чтобы пчелы исчезли!» Пчелы пропадают. Тут идет мимо Пятачок: «Ой, Винни, что ты делаешь? Мед ешь? А можно мне немножко?» (*Исполнитель резко поднимает брови и выпучивает*

глаза.): Ой, а куда это я пошел?» (Вариант: «Иди в жопу!» — «Ой, Винни, а где это я?»)

Еще один, стандартный, как мы уже видели на примере анекдотов про Чебурашку и Гену, способ «антипафосной» работы с персонажем — это его наркотизация:

Посадил Вини-Пух делянку конопли. Ночью выходит, посмотреть, что как, видит — на той стороне маленький красный огонек. Подкрадывается, а там сидит на краю поля Пятачок и пыхает. Винни хват дрын и по башке его хху-як! Пятачок (*исполнитель чуть приседает и делает блаженное лицо*): «Бляя... вот это зашло...»

Сидит на полянке Винни-Пух, пьяный-об дол банный. У него слева куча лягушек и справа куча лягушек. Вот он берет из левой кучи лягушку (*исполнитель, сделав непроницаемо пьяное лицо, изображает раскоординированный хватательный жест, потом резкий жест обеими руками, как будто сворачивает лягушке голову, и отрывисто квакает*): «У-ааа-к!» И бросает ее в правую (*исполнитель вяло роняет воображаемую лягушку другой рукой*). Подходит Пятачок: «Ой, Винни, а что ты тут делаешь?» — «Ой, отойди, Пятачок, не мешай...» (*Исполнитель через силу отодвигает воображаемого Пятачка влево от себя и продолжает изображать ту же последовательность жестов*): «У-ааа-к!...У-ааа-к!» (*на третий раз он слегка удлиняет момент сворачивания головы и мелко дрожит руками*): «У-ииииии!» Не менее устойчивый прием — стандартное для анекдотов, в центре которых стоит контрастная пара персонажей с мужскими именами, обыгрывание гомоэротической темы:

Идут по лесу Винни-Пух с Пятачком. Пятачок: «Винни, Винни, а куда мы идем?» — «Свинью ебать!» — «А она даст?» (*Исполнитель продолжает сосредоточенно смотреть прямо перед собой*): «А кто тебя спросит!»

Выбирают Винни-Пух и Пятачок воздушные шарики, чтобы идти за медом. Винни-Пух: «Если я возьму зеленый шарик, пчелы подумают, что я из общества зеленых, и не станут меня кусать. А если я возьму голубой...» (*Исполнитель задумывается, а потом делает резкий отстраняющий жест рукой*): Нет, лучше я возьму зеленый!»

Идет по лесу беременный Пятачок и бормочет себе под нос (*исполнитель делает обиженное лицо*): «Любимый цвет! Любимый размер! Входит! Выходит!» (*Исполнитель выдерживает паузу*): Ссс-сука ушастая!» Агрессивность и brutality Винни-Пуха может проявляться за счет внезапного перевода Пятачка в другую онтологическую категорию — из промежуточного статуса очеловеченного животного в статус пищи: Приходит к Винни-Пуху Пятачок и спрашивает: «Винни, а правда, что к тебе родственники приезжают? И скоро, да? А почему ты ничего не готовишь?» (*Исполнитель нехорошо ухмыляется*): «Что, Пятачок, страшно?»

Вваливается в гастроном Винни-Пух в камуфляже, весь обвешанный гранатами и с пулеметом наперевес: «Мясной отдел есть?!» — «Есть...» — «Свинина есть?!» — «Есть...» (*Исполнитель изображает длинную круговую очередь из пулемета*): «За Пятачка!!!»

Эта же модель может работать из другой перспективы — как в анекдотах про Пятачка-фаталиста:

Подходит Пятачок к Винни-Пуху и говорит: «Винни, а давай эмигрируем обратно в Англию?» — «Да ты что, Пятачок, чем тебе здесь-то не нравится?» — «Ну сам посуди, какая у меня здесь судьба? Ну фарш, ну котлета...» — «А там?» (*Исполнитель мечтательно поднимает глаза*): «А там, глядишь, стану беконом...»

Берут у Пятачка интервью. «Скажите, а кем был ваш дедушка?» (*исполнитель, понуро*): — «Отбивной...» — «А отец?» (*Исполнитель гордо поднимает голову и*

улыбается): — «Шашлыком!» — «А кем вы сами хотели бы стать?» (Исполнитель, снова понурившись): — «Космонавтом...» — «А что так невесело?» (Исполнитель кротно поднимает глаза на воображаемого собеседника): «Боюсь, в тубик не влезу...»

Впрочем, фатализм и комплекс жертвы — не единственные черты Пятачка, которые активно работают в русском зооморфном анекдоте. Вот анекдот, пародирующий склонность этого мультипликационного персонажа к автокомментированию:

Приходит Пятачок к Кролику и говорит: «Знал бы ты, Кролик, как мне трудно живется. Представляешь, я все время сам с собой разговариваю!» — «Ну и что? Ты же один живешь. Разговаривай сколько угодно, ты ж никому не мешаешь». (Исполнитель устало вздыхает): «Знал бы ты, Кролик, какой я нудный...» Точно так же и Винни-Пух иногда разбавляет брутальность и запредельный эгоизм элементарной бытовой глупостью:

Стоит под деревом сортир — старый, полуразвалившийся. Открывается дверь и вываливается Винни-Пух, весь в говне. Пятачок (исполнитель устало вздыхает): «Винни, а ты вообще пчел от мух отличаешь?»

Стоит перед зеркалом Винни-Пух и водит по зубам напильником. И говорит: «А знаешь, Пятачок, все-таки это были неправильные пчелы. И мед у них был неправильный. А вообще, в следующий раз, как начну эпоксидку жрать, ты меня останавливай».

Иногда в анекдоты про Винни-Пуха вторгаются персонажи из других серий — как правило, тоже достаточно однозначные:

Идут Винни-Пух и Пятачок в гости к Кролику. Походят к норе, зовут, а оттуда выглядывает Удав. «А где Кролик?» — «Уехал». — «А когда вернется?» — «Не знаю. Но к ужину его точно не будет».

Анекдотов по мотивам мультсериала «38 попугаев» (1974–1991) Ивана Уфимцева не слишком много, и они, как правило, достаточно простые и строятся, как и сами мультфильмы, на обыгрывании какой-нибудь элементарной фразы, произнесенной персонажем с жестко заданными характеристиками. Удав в этих анекдотах, вероятнее всего, представляет собой результат скрещивания исходного анимационного персонажа, спокойного и рассудительного, с фоновой памятью об Удаве Каа из мультфильмов про Маугли (пять выпусков, 1967–1971) Романа Давыдова: также спокойного и рассудительного, но куда более умного и — при случае — крайне опасного. Так же, как в случае с Винни-Пухом и Евгением Леоновым, удав — ключевой персонаж этой серии — и не в последнюю очередь обязан своим анекдотическим успехом узнаваемой манере речи Василия Ливанова. Ключевым элементом исполнения анекдотов «про Удава и Мартышку» (а в качестве постоянного спарринг-партнера Удав общается именно с ней) является умение изображать специфические интонации и тембр ливановской озвучки. Так, следующий анекдот, как правило, рассказывается «на два голоса», поскольку «включает Удава» исполнитель только на последней реплике:

Нашли звери в лесу шприц и решили ширнуться. Вопрос — куда. Слононок говорит: «Надо в ногу, там вены толще». Мартышка: «Нет, в руку! Нет, в руку! Я в кино видала!» Удав (исполнитель меняет интонацию на протяжную «наркоманскую», с ливановской хрипотцой и гнусавинкой): «Ка-акие руки!.. Ка-акие ноги!.. Я одна сплошная вена!»

Впрочем, существуют анекдоты, напрямую отсылающие к мультсериалу Романа Давыдова:

Приходит Багира к удаву Каа и говорит: «А знаешь, о мудрый Каа, что Маугли называет тебя земляным червяком?» (Исполнитель смежает веки, потом медленно приподнимает их, изображая узнаваемую манеру

мультипликационного персонажа): — «Знаю!» — «А знаешь ли ты, о великий Каа, что он называет тебя еще одним словом, чисто матерным?» (Исполнитель резко открывает глаза и переходит на подчеркнуто бытовую констатирующую интонацию): «Ну что ж поделаешь, если похож...» Еще один мультфильм, оказавшийся крайне продуктивным для последующей анекдотической переработки и породивший самостоятельную серию — это «Добро пожаловать!» Алексея Караева, снятый уже в 1986 году. В смысле временной привязки он также весьма информативен, поскольку дает представление о том, как выглядела живая традиция производства анекдотов под занавес советской традиции. В мультфильме рассказана в общем-то незамысловатая история о том, как лось согласился подвезти жука, и как постепенно на рогах у него поселилась целая колония маленьких и больших — вплоть до медведя — животных, насекомых и птиц, которые постепенно начинают считать эти рога своей собственностью и всячески помыкать лосем. В конце концов лось просто сбрасывает рога и уходит. Сама по себе дидактическая направленность этого сюжета, взятого из стихотворной сказки американского детского писателя Теодора Гайзела Зойса, вполне «монтировалась» бы с советской мультипликационной традицией — если бы не выраженный индивидуалистический пафос. По сути, рассказанная в фильме история по заложенному в ней месседжу диаметрально противоположна популярному в СССР мультфильму Владимира Полковникова «Муравьишка-хвастунишка» (1961), снятому по сказке Виталия Бианки «Как муравьишка домой спешил», где самые разные насекомые помогают муравью вернуться домой до захода солнца.

Но спровоцировал появление серии анекдотов про лося не индивидуалистический пафос как таковой, тем более что именно в этом ключе сюжет о муравье, возвращающемся домой, уже был переосмыслен незадолго до появления «Добро пожаловать!» Его ироническое прочтение было предложено в 1983 году в мультфильме «Путешествие муравья» Эдуарда Назарова. Достаточно сказать, что ключевой фразой этого анимационного фильма вместо прежней «Сделайте одолжение, войдите в положение...» стала другая: «А то укушу!». Мультипликационный фильм Алексея Караева стал прототекстом для целого анекдотического микрожанра в силу двух основных причин: образа протагониста и общего визуального решения всей ленты.

Лось в мультфильме не просто добрый. Это предельно вежливый интеллигент, который больше всего на свете боится кого-нибудь обидеть и в этом смысле представляет собой доведенный до логического предела аналог Кролика из мультфильма «Винни-Пух идет в гости» — с той разницей, что Кролик все-таки проявляет характер, а под конец и вовсе готовится наказать Винни-Пуха за эгоизм. Лось же после той вакханалии, что учинили у него на рогах самозванные гости, в финале уходит из кадра, оглядываясь и бормоча под нос: «А все-таки неловко как-то получилось... Неловко-то как...» Внешность лося должна отсылать советского зрителя к образу хиппующего семидесятника, пацифиста и любителя психоделии и травки, который к середине 1980-х несколько повзрослел, но, по сути, остался все тем же Flower Child. Он ходит, вяло выбрасывая вперед длинные гибкие ноги, у него нелепая борода, длинное ленноновское лицо и огромные рога на том месте, где у человека был бы хипстерский хайр. Он явный вегетарианец, а на грибы смотрит с каким-то излишне восторженным чувством предвкушения. Он склонен к созерцательности и «подвисанию» — и ужасно не любит ружейной стрельбы. Этот образ усилен авторами фильма за счет контрастного противопоставления всем остальным персонажам — жуку, пауку, дятлу, белке с ее многочисленным семейством, рыси, медведю и прочим, — которые показаны как некая коллективная пародия на советского обывателя: нахального, трусливого, скандального, пытающегося присвоить все, на что упал глаз, неумного манипулятора и ненавистника любых проявлений индивидуальности.

Кроме того, мультфильм выполнен в экспериментальной и непривычной для советского зрителя технике живописи по стеклу, которая сообщает экранному изображению общую атмосферу зыбкости и многоцветной расплывчатости. Ближе к концу ленты, в сцене бегства от невидимых охотников, зритель, привычный к четкой мультипликационной картинке, к жесткой линии контура и общей

«диснеевской» манере рисунка, должен был и впрямь переживать чувство наркотического головокружения — и того самого ужаса, который испытывают сидящие на лосиных рогах «гости», чей коллективный портрет, прорисованный достаточно четко и карикатурно, время от времени перебивает мелькающие с бешеной скоростью цветные пятна, в которых угадываются ветки, листья и прочие элементы лесного пейзажа. Заканчивается эта сумасшедшая пробежка плеском, внезапной тишиной и кадром с быстро успокаивающейся водной поверхностью и падающим листом — лось переплыл на другой берег. Эти элементы, в тех или других сочетаниях, легко угадываются в большинстве анекдотов про «психоделического лося»:

Бежит лось по лесу, смотрит, в траве заяц косяк забивает. «Заяц, — *(исполнитель переходит на низкий и неторопливый грудной голос)*, — зачем ты это делаешь? Жизнь от этого легче не станет, а здоровье испортишь. Да и сожрет тебя кто-нибудь датога. Спортом надо заниматься. Бежим со мной?» Побежали. Смотрят — под кустом лиса собирается вмазаться. «Лиса, пожалуйста, не делай этого. Зачем тебе наркотическое привыкание? А пока будешь тут лежать — вдруг тебя кто изнасилует? Лучше давай с нами!» Бегут. Смотрят — под деревом волк грибочки перебирает. «Волк, брось эту гадость. Жить нужно в реальном мире. А так — ни друзей, ни карьеры. Добавь лучше адреналинчику, а?» Бегут, все зверье уже в лесу собрали. Выбегают на берег — а там медведь коксом занюхивается. «Миш, перестань! Зачем тебе неестественное возбуждение? Давай лучше...» Медведь поднимает голову. *(Исполнитель закатывает глаза, быстро обмахивает пальцами ноздри, потом фиксирует взгляд на воображаемом лосе)*: «Слушай, ну ты, как колесами закинешься, такой неудержимый...»

Выходит с утра на берег лось с дичайшего бодуна. Смотрит на воду, там рябь, солнечные зайчики. «Нет, — думает, — надо завязывать мешать бухло с марафетом». Опускает голову в воду и стоит. Тут идет охотник — смотрит, лось на водопое. Снимает ружье и из обоих стволов — бац! бац! А лось стоит. Охотник перезаряжает *(исполнитель изображает судорожные манипуляции с ружьем и патронами, потом вскидывает воображаемое оружие)* — бац! бац! Потом еще — бац! бац! А лось все стоит. Охотник ружье в речку выкинул и ушел. А лось стоит, под водой течение слушает и думает: «Вот что-то я пью, пью, а мне все хуже и хуже...»

Нарик грибов набрал, идет по лесу. Вдруг вылетает навстречу лось — ххе-рак! и дальше бежать. Нарик с земли поднимается, а тут олень летит — ххе-рак! И голос *(исполнитель поднимает голову и обшаривает глазами небо в поисках источника голоса, параллельно имитируя левитановские интонации)*: «Мужчина, отойдите от карусели!»

В советской мультипликационной традиции лось в качестве основного или второстепенного действующего лица появлялся и ранее: в «Раз, два — дружно!» (1967) Владимира Полковникова или в новелле «Услужливый» из мультсборника «Хочу бодаться» (1968) Леонида Амальрика. Однако именно лента Алексея Караева привлекла внимание к потенциальной «анекдотоемкости» этого зверя.

В сюжетах о лосе привычное для анекдота искажение исходного персонажа достаточно регулярно идет по линии сексуализации, причем достаточно специфической: чаще всего подчеркивается его могучая, но остающаяся втуне мужская потенция.

Бежит по лесу белочка, навстречу лось. Она подбегает к нему спереди, смотрит *(исполнитель поднимает голову с выражением суетливого любопытства на лице)*: «Я-а-асненько...» Потом забегает сзади, смотрит *(исполнитель повторяет жест, но теперь изображает недоумение)*: «Непо-ня-а-атненько...» И так три раза. Лось не выдерживает: «Белка, ты чего, белены объелась?» — «Да вот гляжу я на тебя, лось, и никак не пойму — при таких-то яйцах и такие рога!» (Вариант: белка заменяется мышкой, ключевым персонажем еще одной серии анекдотов с неочевидным исходным текстом, о чем ниже.)

Жил-был Лось Большие Яйца. Ломился он как-то раз через кусты, зацепился — и там на кустах все и оставил. Выходит с другой стороны, а там лужок, а на лужке пасется корова. И так ему эта корова понравилась... Подходит он к ней, она поднимает голову (*исполнитель изображает томный женский взгляд и говорит медленно, низким грудным голосом*): «Здравствуйте... Я — Корова Большое Вымя. А вас как зовут?» — «А я — Лось... (*исполнитель опускает глаза и быстро оглядывает себя в районе паха*): ...просто — Лось!» В каждом из анекдотов, как и положено в этой серии, есть хотя бы минимальные отсылки к исходному мультфильму (общение лоса с маленьким нахальным существом, проявляющим интерес к деталям его тела; рывок через кусты), но в последнем возможна еще и аллюзия на мультфильм 1966 года «Мой зеленый крокодил» Вадима Курчевского. В этой ленте нестандартный и потому являющийся предметом насмешек со стороны бегемотов и других крокодилов протагонист, который любит цветы, выйдя как-то раз на луг, встречает там прекрасную корову.

Впрочем, бывают и не вполне стандартные изводы этого анекдотического образа:

Идет медведь по лесу — и вдруг врзается в него заяц. «Косой, ты что, охренел?» (*Исполнитель изображает искаженное от ужаса лицо и одышку*): — «Миш, беги отсюда! В лесу объявился Вежливый Лось! И всех уже перетрахал! И самое страшное — что он такой вежливый!» Медведь: «А мне-то чего?» И домой. Пришел, поужинал, телек включил. Потом встал, дверь запер. Посмотрел телевизор, стал постель разбирать... Вышел, окна ставнями закрыл. (*Исполнитель за счет пластики и голоса изображает нарастающую нервозность*.) Лег. Ворочался-ворочался, уснуть не может. Встал, вьюшку печную закрыл. Опять лег. И тут чует — приспичило. Делать нечего, встает, дверь отпирает, морду высунул (*исполнитель обводит тревожным взглядом воображаемые окрестности медвежьего дома*). Вроде никого. Идет в кусты (*исполнитель изображает ходьбу на цыпочках*), присаживается... И тут его сзади (*исполнитель изображает жест похлопывания по плечу и переходит на манеру речи, заимствованную, вероятнее всего, у ведущего передачи «Очевидное — невероятное» Сергея Капицы*)'. «Дообрый вечер...» Любопытно, что в качестве устойчивого «спарринг-партнера» для лоса из всех персонажей мультфильма выбран именно медведь — не самый активный обидчик лоса, но — по факту — основной виновник финального изменения ситуации.

Иногда анекдоты этой серии и вовсе уходят в область черной комедии с выраженным уклоном в наркотическую неадекватность персонажа, как в анекдоте, контаминирующем серию о психоделическом лосе с серией об Инфернальной Девочке:

Звонит девочка в дверь. Открывают родители. «Мама, папа, знакомьтесь, это Алеша, мой новый друг». — «Бля, да это ж мертвый лось!» — «Алешка, пойдем отсюда, нам здесь не рады...»

Итак, наиболее популярные серии зооморфных анекдотов обладают рядом общих признаков.

1. Они используют в качестве основы для деконструкции популярный мультсериал или отдельный мультипликационный фильм. Полнометражные фильмы — как это происходит, скажем, в случае с анекдотами про Петьку и Чапаева или про Штирлица — не используются.

2. Из всех персонажей исходного текста серийный анекдот выбирает устойчивый тандем и выстраивает на нем большую часть собственной сюжетики. Остальные персонажи играют служебную роль, иногда выходя на передний план — но только в отдельных анекдотах. Если персонажей много, выбираются двое наиболее контрастных (Волк и Красная Шапочка — Петя остается в стороне; Удав и Мартышка — Попугай и Слононок уходят на задний план; Чебурашка и Гена — Шапокляк появляется только в некоторых текстах). Если в исходном кинотексте есть очевидный протагонист и несколько персонажей второго плана, выбирается тот, с кем у героя наиболее очевидный конфликт, приводящий к изменению

сюжета (Лось и Медведь, при обилии других персонажей; в «человеческих» анекдотах — Штирлиц и Мюллер).

3. Тандем необходим для поддержки основной стратегии анекдотического декодирования — понижающей инверсии. Оба главных персонажа снабжаются некими предельными характеристиками, модифицирующими исходный экранный образ, и между анекдотическими персонажами выстраивается новая, предсказуемая для зрителя система равновесия, которая в дальнейшем служит основой для отправного скрипта.

4. Перспективной для дальнейшего формирования анекдотической серии становится такая пара персонажей, где каждому из участников свойственна «анекдотическая однозначность», удобная — в дальнейшем — для опознания слушателем элементов предложенного ему исходного скрипта. Эта однозначность может быть демонстративно «вывернута наизнанку» для достижения эффекта неожиданности, но сам этот эффект возможен только в том случае, если зритель уже обладает «встроенной» системой ожиданий относительно конкретных персонажей, тех привычных ситуаций, в которых они оказываются, набора дополнительных действующих лиц и так далее.

Далеко не каждый потенциально «анекдотоемкий» фильм или мультфильм порождает серию анекдотов; не для всех серийных анекдотов можно с достаточной степенью уверенности найти исходный кинотекст; и не все анекдоты с готовностью встраиваются в очевидную серию. Каждое из этих обстоятельств является собой очевидный исследовательский вызов, но здесь и сейчас мне важнее составить элементарный «словарь» советского зооморфного анекдота, опираясь на который можно было бы в дальнейшем работать с разными аспектами этого потенциально крайне информативного поля. И поскольку нарратологические составляющие анекдота интересуют меня далеко не в первую очередь, я буду отталкиваться от того элементарного принципа классификации, который существует в рамках самой исследуемой традиции, — от классификации по ключевым действующим лицам.

По сути, это принцип далеко не так примитивен, как может показаться на первый взгляд. Когда потенциальный зритель получает вводный сигнал — ключевую фразу вроде «Знаешь/слышал/рассказать анекдот про вежливого лося?» — этот сигнал провоцирует его на целый комплекс реакций. Помимо очевидных, связанных с 1) желанием или не желанием становиться участником ситуации рассказывания анекдота на правах зрителя именно в настоящем контексте и именно с этим составом участников и 2) обращением к собственному жанровому архиву в поисках возможных соответствий, что позволит модифицировать дальнейшее поведение, — есть и другие реакции, менее очевидные для участников. Та из них, что здесь и сейчас интересует меня более всех прочих, — это реакция, связанная с оперированием анекдотическими персонажами как кодовыми маркерами, открывающими доступ к устойчивым наборам характеристик, а также к способам связи между разными элементами и уровнями зооморфного кода.

Изменения именно в поле этой реакции, на мой взгляд, являются тем камертоном, по которому можно с некоторой долей уверенности приписать конкретному анекдоту позднее происхождение. Понятно, что те модели, по которым сочинялись и исполнялись анекдоты в 1930-х и в 1950-х годах, никуда не делись и в 1970-х: память жанра есть необходимое условие его существования, и способы производства и бытования текстов как раз и составляют одну из основ этой памяти. Но развитие жанра идет параллельно изменениям, происходящим в тех способах, которыми людям удобно выстраивать и воспринимать проективные реальности на данном этапе существования данной культуры. И у этого процесса нет обратной силы — эпос не мог приобрести форму Феокритовой идиллии до того, как греки оказались в специфических условиях эллинистической цивилизации, радикально поменявшей и устои миропорядка, и режимы фантазирования. Советский зооморфный анекдот, в отличие от позднесоветского, служил инструментом «адаптивной критики» доминирующего дискурса, а потому:

- 1) должен был упрощать проективные реальности, а не усложнять их; в противном случае адаптивная составляющая жанра попросту перестала бы работать;
- 2) не нуждался в чересчур разнообразном «словаре», предпочитая заимствовать небольшое число привычных, уже имеющихся в общей культурной памяти сказочных персонажей;
- 3) не разрушал, как правило, сложившихся и потому предсказуемых наборов характеристик, связанных с каждым персонажем.

Анекдот позднесоветский был продуктом общества, которое перестало предлагать людям, его составляющим, — по крайней мере, предлагать на уровне официального публичного дискурса — проективные реальности, обладающие значимым мобилизационным потенциалом. То ощущение свинцовой неподвижности и непреложности, что пришло на смену оттепельной утопии, построенной на мифе о гармонизации личных и общественных (и даже космических) ритмов, было, среди прочего, и следствием наконец наступившей нормализации отношений между публичной и частной сферами. Этот консенсус был весьма специфическим, он был неудобен всем сторонам — но его отсутствие было бы еще менее удобным. Советский человек наконец зажил *нормальной* жизнью, какой не видел уже

многие десятки лет: с некоторым правом на приватность, с определенным уровнем достатка и общего качества жизни, которое на момент начала эпохи, то есть на рубеже 1960-1970-х, не казалось большинству населения радикально отличным от качества жизни «на Западе». Для того же большинства населения идеологическая составляющая советского бытия приобрела отчетливые черты ритуального поведения: ты совершаешь необходимую последовательность жестов, и тебя никто не трогает. По-своему это было состояние пусть не счастливого, но комфортного гомеостаза, и оно вернуло населению СССР то чувство, которое было ему незнакомо на протяжении большей части века, — чувство предсказуемости. К 1970-м годам в той или иной мере завершился и процесс формирования новых советских сословий, начавшийся сразу после Второй мировой войны, и эти сословия уже выработали системы сигналов, позволявшие считывать социальный статус человека до того, как вас ему представят. Понятно, что социальные лифты закрылись далеко не везде и не все, но огромному количеству советских людей адаптироваться было уже не к чему и незачем: социальное пространство и без того было прозрачным, предсказуемым и неинтересным. Изменился и юмор. Деконструкция публичного дискурса перестала быть заинтересованной: нельзя же всерьез разрушать то, во что и так никто не верит. Природа позднесоветского цинизма носит, по сути, совершенно декадансный характер: она сталкивает разные интерпретации, ни к одной из них не относясь серьезно, но признавая за каждой право на свое убогое существование. Позднесоветский человек изо всех сил конструирует для себя некую метапозицию — и культура анекдота становится одним из инструментов этого конструирования, выступая уже не в роли адаптивного механизма, а в роли модификатора «скучной» стабильной реальности.

Итак, позднесоветский анекдот:

- 1) работает с искажением привычных смыслов, сцепленных с устойчивыми персонажами анекдотической традиции;
- 2) предлагает новую систему персонажей и обстоятельств, что — среди прочего — позволяет анекдоту «паразитировать» на более широком спектре культурных источников;
- 3) находит интерес в неожиданных социальных и ситуативных ролях: в насквозь предсказуемом «скучном» социальном пространстве любое разнообразие востребовано;
- 4) предлагает новые жанровые разновидности, которые серьезно модифицируют исходную традицию (абсурдистский или т. наз. «абстрактный» анекдот, анекдоты метатекстовый, «садистский» и т. д.).

Нижеследующая часть текста будет носить классификационнопубликаторский характер с минимальной аналитической составляющей. Ракурс уже предложен, осталось заполнить сцену действующими лицами.

Заяц

В традиционных советских анекдотах заяц — наиболее универсальный персонаж. Он отрабатывает социальные роли и системы обстоятельств, связанные с проективной идентификацией «маленького советского человека», должным образом усиленные для достижения комического эффекта и пропущенные через призму стайного уровня ситуативного кодирования. Что на уровне сюжетной организации и выстраивания ситуативных рамок предполагает сведение любой суммы обстоятельств к уже перечисленным выше «зонам стайного интереса»: агрессии, гегемонной маскулинности, предельно примитивизированной эротике, свободы, понимаемой как радикальный эгоизм, и — унижения как основы социального взаимодействия. Конечно же, в аналогичной перспективе «работает» и любой другой персонаж традиционного советского зооморфного анекдота, но заяц — именно в силу своей универсальности — демонстрирует наибольшее разнообразие сцепленных с этими характеристиками (и их сочетаниями) ролей. Заяц — неизменный трикстер, но работающий чаще на проигрыш, нежели на выигрыш.

Построили звери в лесу общественный сортир. Отпраздновали, ленточку перерезали, и лев им говорит: «Кто сортир испоганит — порву на тряпки». На следующий день окошко выбито. Лев опять всех собирает и говорит: «Ну, признавайтесь, суки, а то всех в распыл пушу». Выходит заяц. Лев: «Ты?» — «Я не я». — «Это как?» — «Ну с утра приспичило, пошел в сортир. А там уже медведь сидит. Посрал, жопу мной вытер и в окошко выкинул. Так что — разбил-то как бы я...» — «Ладно, не виноват, иди отсюда». Вставили новое окошко. На следующее утро — опять выбито. Лев зверей собирает: «Кто?» Опять выходит заяц. Лев: «Ну?» — «Я не я». — «Что, блядь, опять медведь?» — «Да нет. Сажу я с утра в сортире, заходит ежик. Я его хвать — а уж кто из нас первый в окошко вылетел, не помню...»

Вполне узнаваемая на бытовом уровне иерархия статусных ролей — с полным бесправием подчиненного перед начальством — показательно оборачивается для протагониста поражением в любом из вариантов распределения статусных позиций. Не менее характерная особенность — наличие верховной властной позиции, контролирующей все и вся, обладающей правом казнить и миловать, но способной проявлять снисхождение в виду достаточно убедительных бытовых обстоятельств. Действие носит коллективный характер, касается общественной собственности, которая неизменно находится под угрозой вандализма, причем единственной гарантией ее сохранности являются верховный контроль и угроза применения карательных мер. Кстати, сам способ унижения нижестоящего совершенно стандартен и отрабатывается неоднократно, причем на тех же персонажах.

Сидят в кустах медведь и заяц, срут и за жизнь разговаривают — о погоде там, о рыбалке, о бабах. И тут медведь говорит (*исполнитель максимально неловко, всем телом, поворачивается в сторону*): «Слушай, а у тебя говно к шерсти пристаёт?» — (*Исполнитель гордо вскидывает голову*): «Нет», (исполнитель благостно вздыхает и тянется в ту же сторону рукой): «Ну тогда я тобой подотрешь». Понятно, что предметом деконструкции в данном случае является природа «человеческих» отношений между сильными и слабыми мира сего — тема, активно прорабатываемая в советской массовой культуре, где доверительный разговор возможен между Сталиным и простой домохозяйкой со Сталинградского тракторного («Клятва» (1946) Михаила Чиаурели) или приехавшими из Сибири детишками, которых Сталин пригласил к себе на пельмени («Сибиряки» (1940) Льва Кулешова).

Трикстерская удачливость зайца, как и положено, связана с использованием ситуативных обстоятельств и извлечением из них моментальной выгоды, как в уже приводившемся ранее анекдоте о трубах и львице или в целом ряде других текстов:

Идет в лесу призыв в армию. Открывается дверь в медкомиссию, и выходит оттуда

заяц, довольный до жопы. Звери его спрашивают: «Что, не взяли?» — «Не взяли». — «А почему?» — «Да по зрению. Видите, вон там на холме березка?» — «Видим». — «А на самой верхушке кривую ветку видите?» — «Ну да». — «А на кончике у нее листик погрызенный?» — «Ну...» — «А на нем букашка красная в точечку?» — «Нет». (*Исполнитель горестно вздыхает*): «А вот я даже березы не вижу».

Идут звери на субботник, смотрят, заяц под деревом лежит, пузо чешет. «А ты почему на субботник не идешь?» — «Не могу, у меня сексуальный отгул». — «Ну ладно». Весь день корячились, идут обратно, а заяц все там же. «Заяц, а что такое этот твой сексуальный отгул?» (*Исполнитель изображает, что лениво почесывается*): «Да ебать я хотел этот ваш субботник...»

Как и в случае со львицей, трикстерская удача утратила бы полноту и убедительность, если бы не вела к публичному унижению или, по крайней мере, понижению ситуативного статуса других участников сюжета.

Некоторые анекдоты существуют едва ли не на правах лайфхаков, вполне применимых в обстоятельствах простого советского человека, живущего по принципу «с работы хоть гвоздь»:

Идет заяц через проходную, везет тачку с мусором. Вахтер: «Стоять! Чо спиздил?» — «Да ничего». — «А если проверю?» — «Проверяй». Ну, вахтер копался-копался в мусоре, ничего не нашел. Пропустил. На следующий день опять заяц, и опять в тачке говно какое-то. Вахтер опять все перерыл, опять ничего. На пятый день останавливает зайца и говорит: «Вот понимаю же, что ты что-то пиздишь. Колись, что. Бля буду, никому не скажу и мешать потом не стану!» (*Исполнитель покаянно вздыхает*): «Даточки я пизжу, тачки...» Впрочем, зачастую ситуативный выигрыш ведет к понижению статуса этого персонажа в глазах слушателя, чью реакцию предвещает и опосредует предполагаемая реакция других персонажей анекдота:

Идет по лесу волк, смотрит, заяц бежит, морда довольная, а в руках телевизор. «Ты откуда такой?» — «Да понимаешь, поймала меня с утра лиса, понесла к себе. Думал, жрать будет. А она разделась, на диван легла и говорит — делай, что хочешь. Ну я телек хватить и линять».

Идет по дороге волк, смотрит, на остановке сидит заяц, весь такой довольный. «Ты чо такой?» — «Да я кондуктора обманул». — «Это как?» — «Билет взял, а сам не поехал».

В обоих случаях за слушателем предполагается «нормальная» для стайного уровня ситуативного кодирования система установок и стандартных поведенческих реакций, по отношению к которым поступки зайца выглядят как заведомо глупые. Если есть возможность вступить в ни к чему не обязывающий половой контакт, то эта мотивация должна быть куда важнее, чем материальная выгода; если есть возможность сэкономить на проезде, обманув госслужащего, то эту возможность нельзя не использовать (во втором случае в роли дополнительного смыслового модификатора вступает стандартное именование «зайцем» безбилетного пассажира).

Позднесоветский анекдот зачастую переворачивает логику ситуации, играя на обманутых зрительских ожиданиях. Вот пример сюжета из другой серии, с исходным сценарием, аналогичным анекдоту про лису, зайца и телевизор: Идет по лесу Волк, смотрит — под деревом лежит голая Красная Шапочка. «Ты чего тут разлеглась такая?» — «Делай со мной, что хочешь». — «Ну, ясно», — сказал волк (*исполнитель пожимает плечами*), сломал ей ногу и ушел. При всем внешнем сходстве, разница здесь очевидна. Волк в пуанте выглядит не дураком, а самодостаточным индивидом, который может позволить себе не вестись на примитивные эротические провокации. В роли неудачника выступает Красная Шапочка, причем заранее поданная зрителю в своей сугубо анекдотической, «крутой» ипостаси. Акцент на агрессивном поведении в пуанте — также стандартный для позднесоветского анекдота ход, позволяющий педалировать

стайные кодировки, «перебив» тем самым ожидаемый зрителем эффект в рамках того же кода. Вот анекдот про зайца, также позднесоветский (мне он знаком с конца восьмидесятых):

Идет по берегу моря заяц-садист. Решил искупаться. Ну, выходит он из воды, смотрит — а в трусах Золотая Рыбка запуталась. «Отпусти, — говорит, — меня, я исполню любое твоё желание». — «Да без проблем (*исполнитель пожимает плечами и изображает небрежный бросок от себя и в сторону*)», мучайся неделю, а потом сдохни, тварь!»

Поданный в самом начале сигнал («заяц-садист») должен привлечь внимание зрителя к тому, что следующий далее сюжет будет связан с искажением привычной анекдотической традиции, в которой соответствующей характеристики у этого персонажа не было. Вспышка агрессии в пуанте, с одной стороны, подтверждает ожидания зрителя, а с другой, делает это неожиданно резким образом, провоцируя смеховой эффект. Что выводит нас на отдельную тему — на связь позднесоветской анекдотической традиции с таким крайне популярным фольклорным жанром, как детские «садистские стишки». Собственно, этот жанр имеет авторское происхождение, «оттолкнувшись» в своё время от текстов Олега Григорьева и Игоря Мальского. Вот короткое стихотворение Григорьева, очень похожее на прототип приведенного анекдота:

Девочка красиваяв кустах лежит нагой.Другой бы изнасиловал, а я лишь пнул ногой.

Поздний анекдот активно пользуется и другими приемами деконструкции исходной традиции:

Встречаются в лесу зайчик и белочка. «Ты мне нравишься!» — «И ты мне!» — «Давай жить вместе?» — «Давай!» Вот живут они год, другой, третий, а детей все нет. Идут к сове. «Сова, вот мы любим друг друга и живем вместе уже три года. А детей у нас нет. Почему? Может быть, потому, что мы принадлежим к разным биологическим видам?» (*Рассказчик устало качает головой*): «Нет. Это потому, что вы оба мальчики».

В традиционном советском анекдоте гендер — совершенно неотъемлемая часть того комплекса смыслов, который сцеплен с каждым устойчивым персонажем.

Заяц, волк, медведь могут быть только мужчинами, причем гетеросексуально ориентированными, лиса — только гетеросексуальной женщиной. Применительно к ряду устойчивых персонажей — таким, к примеру, как лев, — действует принцип дополнительности: в анекдотах встречается львица, может быть просто в силу того, что она была значимой участницей сюжета в одном из прецедентных кинотекстов, в уже упомянутом мультфильме «Самый, самый, самый, самый». Но если речь идет о гетеросексуальных половых связях, то, как правило, критерий видовой совместимости уступает место критерию верности устойчивому набору характеристик: волк женится на лисе; в более поздних анекдотах, возникших после соответствующего мультсериала, Удав и Слононок насилуют Мартышку, и так далее. Здесь же исполнитель сначала подчеркивает «мультяшные» коннотации (уменьшительно-ласкательные именованья персонажей, отсутствие сексуальной мотивации), потом добавляет «семейный» контекст, где сексуальность отходит на задний план в сравнении с идиллической прокреативностью, и только в пуанте резко меняет контекстуальную базу, превращая «зайчика» и «белочку» в элементы той вычурной манеры общения, которая в советском коллективном воображаемом была прочно связана с поведением геев.

Лиса

Все прочие персонажи канонической советской традиции выступают в роли либо заглавных (лиса, волк, медведь, реже лев), либо и вовсе фоновых, возникающих для исполнения в конкретной сюжетной ситуации конкретной роли, связанной с теми или иными их «встроенными характеристиками». Так, для ежика главное — колючесть, для лошади — тяжелая работа, для хомяка — и вовсе первая буква имени в одном-единственном анекдоте про зверей, которые собрались ехать в Китай.

Лиса — единственный устойчивый женский персонаж в пределах этого «стайного» жанра, исполнителями и потребителями которого по преимуществу являются мужчины. Отдельная коммуникативная культура «салонного» анекдота также существовала, но в роли исполнителей практически неизменно выступали мужчины — за редким исключением, когда женщина вдруг тоже вспоминала анекдот «на случай». Однако классическая «травля анекдотов» — дело сугубо мужское, пусть даже и в смешанных компаниях. Анекдот в его салонной форме также выполняет положенную ему функцию, связанную с прощупыванием социального пространства, но прагматика его исполнения здесь существенно модифицируется. Все участники ситуации, как правило, отдают себе отчет в том, что анекдот — гость из другой коммуникативной среды, имеющей строгую гендерную привязку. Как, собственно, и в том, что «стайный» язык, аутентичный для анекдота, целиком построен на характеристиках, категорически несовместимых с «приличным» обществом (агрессия, гегемонная маскулинность, потребительская мужская сексуальность и т. д.) — и что исполняется он на мате, который в 1950-1980-х годах не приветствовался в смешанных компаниях, относящих себя к «культурному» слою.

Соответственно, анекдот как коммуникативная стратегия в пределах смешанных компаний выполнял целый спектр функций, связанных с эротической провокацией со стороны мужчин: с поиском «эротически отзывчивых» женщин, с прощупыванием реакции других мужчин, с маскулинным самопозиционированием. Равным образом он позволял женской части компании прибегать к симметричному набору стратегий: к обозначению эротической готовности по отношению к конкретному партнеру (не обязательно к исполнителю!), прощупыванию реакции других женщин, феминному самопозиционированию и так далее. Количество выпитого было тесно связано с перемещением границы допустимого: мужская часть аудитории, более аутентичная жанру, нежели женская, «поддавала пару», женщины «удерживали границы» в зависимости от собственных интенций и проекций. Одна из обязательных составляющих этой провокативной стратегии состояла в том, что мужчины, как правило, отправляли в общее пространство и улавливали большее количество сигналов, чем женщины, используя эту особенность и в качестве допинга, и для поддержания гендерной солидарности. Классическим примером подобной ситуации, правда построенной не на анекдоте, а на близком к нему коммуникативном жанре, является сцена из «Служебного романа» (1977) Эльдара Рязанова, в которой пьяненький (и возбужденный другими, экстраситуативными обстоятельствами) Новосельцев исполняет перед своей визави Калугиной один-единственный куплет незамысловатой песни про барсука:

Тихо в лесу только не спит барсук: уши свои он повесил на сук и тихо танцует вокруг.

Мужская часть аудитории в кинозалах смеялась в этом месте с куда большим удовольствием, чем женская, поскольку, как правило, знала, что в оригинале барсук вешает на сук совсем не уши, и, соответственно, улавливала интенции Новосельцева куда отчетливее, чем партнерши по просмотру. Понятно, что со стороны авторов фильма это была абсолютно осознанная провокация и что она оказалась на грани, а не за гранью фолы только потому, что в цензурных инстанциях тоже сидели мужчины и женщины, которые реагировали на эту провокацию «правильным» образом: женщины ее не замечали, а мужчины получали удовольствие от режиссерского хулиганства и собственного в этом

хулиганстве соучастия. Тот стайный язык, на который каждый из них автоматически «переводил» эту сцену, делал ее весьма недвусмысленной. И дело было даже не в эротических контекстах. Дело было в природе этой эротичности: исполняя перед доминантной женщиной, способной в любой момент вытереть об него ноги, этот куплет, Новосельцев ставил ее на место в той вселенной, где женщина позиционировалась исключительно как объект унижения и сексуального использования. То есть в той самой культуре, где анекдот рассказывался без скидок на салонные условности и где *das ewig Weibliche* было обозначено ЛИСОЙ.

Поймал медведь лису и выебал. Она выбирается из-под него и спрашивает: «А у тебя справка-то есть, что ты сифилисом не болеешь?» — «Есть». *(Исполнитель мелкими движениями отряхивает с себя воображаемые соринки)*: «Ну, можешь выкинуть».

Сидит лиса у входа в нору, бежит мимо заяц. Она: «Зайчик, а может, зашел бы? Чайку попьем, туда-сюда...» — «Да нет, лиса, не стоит». — «А может, ты не там ударение ставишь?»

Идет лиса по дорожке. Вдруг из кустов: «Кукареку!» Лиса в куст, там шурум-бурум, и тишина. Потом выходит волк *(исполнитель изображает, что застегивает брюки)*: «Все-таки хорошо, когда иностранным языком владеешь».

Приходит лиса ко льву. «Спасай! Ко мне волк ходит каждый день и ебет, как курицу какую. Сил уже больше нет!» Лев вызывает волка: «Ты что, маньяк?» — «Да не могу я без нее! Хоть вешайся!» Вызывает лев их обоих: «Значит так, ебешь ее по субботам. А во все остальные дни — чтобы близко не подходил! Согласен?» — «Ну, согласен». — «А ты?» — «Ну один-то день в неделю выдержу». Настает суббота, приходит к лисе волк. Выеб и ушел. В воскресенье опять приходит. Лиса ему: «Так не суббота же!» — «Давай я авансом? За следующую неделю?» — «Ну давай, запишу». В понедельник опять, за две недели вперед, потом за три. В среду лев лису встречает: «Ну что, как жизнь?» *(Исполнитель делает страдальческое лицо)*: «Да как ебали, так и ебут. Только бухгалтерии прибавилось».

Лиса сексуализирована и в русской зооморфной сказке. Понятно, что классический советский анекдот, прямо наследующий этой традиции, позаимствовал из нее и другие ее характеристики, попросту переставив акценты. Хитрость, лстивость, склонность к манипулятивному поведению анекдотической лисе также свойственны, но вторичны по отношению к женской сексуальности — в «стайном», естественно, понимании.

Вышла лиса замуж за волка. Через пару лет волк подает на развод. Судья ему: «Почему разводитесь?» Волк: «Во-первых, она рыжая, во-вторых, не девочкой досталась, а в-третьих, вместо волчат поросят мне нарожала». Судья лисе: «Что вы можете на это сказать?» — «Ну во-первых, не рыжая, а золотая. Во-вторых, какое золото без пробы *(исполнитель охорашивается)*. Ну а в-третьих, кого еще я могла нарожать, когда он каждый вечер пьяный как свинья».

Что, естественно, не исключает и «чистых» случаев, когда лиса продолжает соответствовать традиционному образу самого хитрого зверя.

Зима. Берлога. Сидят лиса и медведь и играют в карты. Медведь колоду тасует, а сам приговаривает *(исполнитель продолжает недовольным ворчливым тоном)*: «Ну все, сдаем в последний раз. А если кто будет жульничать, то будем картами бить по морде... *(Исполнитель изображает сдачу карт на двоих и приноравливает каждое сказанное слово к воображаемой карте, положенной на воображаемый стол)*: По хитрой... рыжей... морде...»

Идет в лесу субботник. Ну, звери поработали, решили выпить. Послали зайца за водкой, лису за закусью. Вот лиса бежит, смотрит, на дереве ворона с куском сыра. Лиса: «Ворона, а тебя почему на субботнике не было?» Ворона *(исполнитель изображает крайнюю степень возмущения)*: «Была!!!» Сыр падает, лиса обратно. Ну, выпили-закусили, показалось мало. Заяц опять за водкой, лиса обратно к

вороне. А у той уже новый кусок сыра. Лиса: «Так ты чего на субботнике-то не была?» Ворона вынимает сыр из клюва, сует под крыло: «Была!» — «А слышала, завтра воскресник?» (*Исполнитель хватается руками за голову*): «Бляяя...»

Типаж анекдотической лисы — эротизированной, эгоистичной манипуляторши, которая время от времени становится жертвой собственной женской природы, — настолько прижился в советской культуре, что его начали вполне осознанно использовать в других, вполне официальных жанрах. Так, образ героини, которую играет Людмила Гурченко в фильме Владимира Меньшова «Любовь и голуби» (1984), списан с этого анекдотического персонажа полностью. В позднесоветской и постсоветской традиции этот персонаж не претерпел практически никаких изменений, кроме того, что вынужден был слегка потесниться, давая место другим эротизированным героиням, прежде всего зебре и корове.

Волк

Волк — пожалуй, самый блеклый из всего традиционного набора анекдотических персонажей. Трикстерские функции, основа успеха на анекдотической сцене, ему бывают свойственны разве что изредка — как в уже приведенном анекдоте про владение иностранными языками. Но гораздо чаще это не слишком умный и не слишком поворотливый маргинал, компенсирующий свои недостатки агрессией и «понтами» — то есть, собственно, тип уличной шпаны, «баклана», прекрасно знакомый каждому советскому человеку. Идет по лесу волк, смотрит — навстречу заяц, пьяный. «Заяц, ты где самогонку взял?» — «Я? Какую самогонку?» Волк думает: ну, сука, я тебя выслежу. Подглядел, что у зайца бутылка под забором зарыта. И всю выпил. Заяц еще налил. Опять выпил. Зайцу надоело, налил соляной кислоты. На следующий день встречаются в лесу. Волк: «Заяц, ну ты орел! Ну, у тебя первач! Выжрал полпузыря, поссал — от забора одни гвозди остались!»

Забирается волк в свинарник, придушивает свинью, собирается жрать и вдруг слышит — она что-то шепчет. Он пасть разжимает, а она ему и говорит: «Слушай, все равно помирать, можно, хоть спою напоследок? И я оттянусь, и ты послушаешь...» (*Исполнитель демонстративно складывает руки на груди*): «Ну давай». Свинья как начнет визжать, прибежали люди, волка отмудохали, еле вырвался. Лежит в кустах, ранылизывает и говорит: «Вот чего не хватало? Хата теплая. Жратвы навалом. Нет, блядь, самодеятельности ему захотелось!» (*Исполнитель ошарашенно поднимает глаза*): Да ведь у нее и голоса-то нет...» Как это ни парадоксально, волк в традиционном советском анекдоте страдательной фигурой бывает едва ли не чаще, чем заяц, — так что трансформация его мультипликационного образа в серии про Красную Шапочку вполне соответствует общей жанровой диспозиции по отношению к этому персонажу. По большому счету ничего странного в этом нет, если принять во внимание тот социальный статус, который отчетливо маячит за этим образом. Уличную шпану не уважает никто. И анекдот делает из волка вечного неудачника во всех возможных сферах бытия — от профессиональной до семейной:

Бежит стая волков. Впереди здоровенный волчара, грудь колесом, глаз с искрой, зубы как у акулы, а во лбу огромная вмятина. А все остальные — дохлые, облезлые, дрожат. И вдруг вожак останавливается (*исполнитель произносит голосом Василия Дружникова, который в допущенных на советские экраны зарубежных вестернах и боевиках озвучивал самых «крутых» персонажей в исполнении Юла Бриннера, Жана Маре и Бойко Митича*): «Стоять!» Вся стая по цепочке громкими голосами: «Стоять! — Стоять! — Стоять!» И останавливаются. Вожак: «Лежать!» Вся стая: «Лежать — Лежать! — Лежать!» И ложатся. Вожак лежит какое-то время, потом оборачивается (*исполнитель переходит на еле слышный шепот*): «Кабан...» Вся стая в голос: «Кабан! — Кабан! — Кабан!» Вожак (*исполнитель начинает методично стучать себя кулаком по лбу*): «Де-би-лы! Де-би-лы, блядь!»

Родила жена волку волчонка. Он домой приходит, вынимает волчонка из колыбельки, ходит по дому и приговаривает (*исполнитель переходит на сюсюкающую интонацию*): «А чьи у нас глааазки, а? — Мааааамины... А чьи у нас зуууубки, а? Паааапины... А чьи у нас ууууушки...» (*исполнитель делает паузу, поднимает взгляд и говорит голосом Анатолия Папанова*): Ну, заяц, погоди!»

Последний анекдот по-своему уникален, поскольку популярнейший мультсериал «Ну, погоди!» собственной анекдотической серии не породил, но зато вполне мог дать сигнал к переосмыслению «видового состава» персонажей в позднесоветском зооморфном анекдоте. В «Ну, погоди!» на правах эпизодических персонажей подвизается целый зверинец, меняющийся от серии к серии: куры, петух, гусь, козел, бобр, утка, кот, свиньи (исключительно женщины), змея, барсук, панда, целый выводок бегемотов — и так далее. Помимо очевидной отсылки к мультсериалу, построенной все на той же понижающей инверсии, анекдот содержит еще и аллюзию на «Красную Шапочку», и тоже достаточно внятную: ритуальное перечисление глаз, ушей и зубов, со значимой перестановкой двух последних элементов последовательности.

Медведь

Медведь в традиционном советском анекдоте, как и следовало ожидать, вполне соотносим со своим сказочным прототипом. Это персонаж, воплощающий силовые и властные позиции, не обязательно расположенные на самой верхушке «лесной» социальности (при наличии такого действующего лица как лев): уверенный в себе, эгоистичный, не испорченный излишним интеллектом, время от времени попадающий в роль жертвы кого-нибудь из природных трикстеров (зайца или лисы), но всегда способный уравнивать позиции за счет прямого насилия. Вот пример подчеркнуто «детский», пародирующий эстетику стандартного советского мультфильма, в конце которого все зверята хором поют веселую песню:

Собираются зверята в детском садике после Нового года и хвастаются подарками. «А мне, — говорит зайчонок, — подарили пианино, почти как настоящее». — «А мне, — говорит лисичка, — кукольный дом с куклами и мебелью». — «А мне, — говорит волчонок, — целую железную дорогу с рельсами, паровозами, станциями...» — «А я, а мне, — говорит медвежонок (*исполнитель, насупившись, оглядывается вокруг, а потом уверенно произносит*), — а я вам всем сейчас пизды дам».

Вот медведь сталкивается с трикстером: Идет по лесу медведь, как в воду опущенный, а навстречу заяц. «Ты чего такой?» — «Да вот, в военкомат вызывают. А мне в армию неохота, там зимой спать не дают». — «А ты закоси». — «Как?» — «Да глаз себе выколи, один. И второй останется, и не загребут». Через неделю встречаются снова, медведь еще грустнее прежнего, только без глаза. Заяц: «Что, не помогло?» — «Да как тебе сказать, — (*исполнитель горестно вздыхает и смотрит себе под ноги*): — ж до окулиста так и не дошел. Плоскостопие у меня».

Вот другой сюжет, вполне совместимый не только с анекдотической традицией, но и с традицией сказок о животных:

Проснулся зимой медведь, ворочался, ворочался, чует — жрать охота. Ну малины нет, придется кого-нибудь заломать. Поплелся в деревню. Видит — в сарае лошадь стоит, сено жует. Медведь ей: «Здорово. Прости, подруга, но хошь не хошь, придется тебя съесть. А то до весны не дотяну». Лошадь ему: «А меня есть нельзя». — «Это еще почему?» — «Я колхозная, на балансе значусь». — «А чем докажешь?» — «Да у меня на жопе написано. Иди смотри». Ну, медведь ее обошел, под хвост заглядывает, а лошадь — хху-як его с обеих ног копытами. Медведь отлетел, лежит в сугробе (*исполнитель хватается за голову и раскачивается*): «Ну что за мудака. Ну куда я полез. Я ж и читать-то не умею...» Исходя из распределения характеристик и ролей между стандартными персонажами советского зооморфного анекдота, протагонистом в этом сюжете вполне мог оказаться и волк, поскольку сочетание хищнических наклонностей и общей незадачливости не противоречит анекдотической сути обоих этих персонажей. Не заметить сходства этого сюжета с приведенным чуть ранее сюжетом о волке и свинье достаточно трудно. Собственно, в одной из более поздних вариаций этого анекдота, где дело происходит в ловчей яме, а состав персонажей несколько изменен (двое хищников — волк и медведь — и лось), волк становится прямым двойником медведя — с некоторой разницей. Удар лося обеими ногами назад в этой версии сюжета вызывает ту же фразу медведя в пуанте, но волка убивает наповал.

Волк и медведь вообще достаточно часто оказываются участниками одного сюжета, хотя в этом случае анекдот, как правило, строго выдерживает систему распределения ролей: Откинулся волк с зоны. И решил завязать. Вернулся в деревню, устроился в сельпо продавцом. И — старается: вежливый, предупредительный, никого не обсчитывает и не обвешивает — короче, передовик советской торговли. Заходит в магазин медведь: «Продай килограмм соли». Волк (*исполнитель быстро оглядывается по сторонам, шаря глазами по воображаемым поверхностям*): «Миш, продам, конечно, только гиря у меня куда-то делась. Я тебе на глаз насыплю?» (*Исполнитель изображает тяжелый*

переход к гневу): «На хуй себе насыпь, собака бешеная!»

С большой долей вероятности — если вспомнить о кинематографических привязках большинства анекдотических сюжетов, — этот анекдот является откликом на «Калину красную» (1973) Василия Шукшина.

В позднесоветском зооморфном анекдоте происходит весьма любопытный процесс: медведь вытесняет зайца с позиции самого востребованного персонажа. Складывается ощущение, что изменившаяся система диспозиций по отношению к публичному пространству у тех, кто рассказывал и слушал анекдоты, потребовала других форм проективной идентификации. Заяц с его вздорностью, наглостью, готовностью в любой момент урвать хоть что-то и тут же спрятаться за спину более сильного персонажа стал слишком напоминать ту ипостась «простого советского человека», которую тот не очень любил видеть в зеркале. Кстати, очень может быть, что именно этим обстоятельством объясняется и та особенность мультсериала «Ну, погоди!», о которой речь уже заходила выше, — он остался практически бесплоден в плане производства анекдотов. Ключевой тамошний тандем — волк и заяц — стали попросту неинтересны с анекдотической точки зрения: именно в качестве контрастной пары, которая должна была производить провокативные сюжеты с привлекательными моделями идентификации и неожиданными «перебывающими» сценариями.

Медведь, с его уверенной силой, с его претензиями на самостоятельность и склонностью к созерцательному восприятию жизни, оказался очень востребован и изменился вполне предсказуемым образом. Присущая ему в традиционном анекдоте недалекость если не исчезла вовсе, то отошла на задний план, а компенсирована эта «потеря характеристики» была за счет общего философского отношения к жизни, спокойствия и своеобразного черного юмора — то есть черт, крайне привлекательных для человека, взыскующего метапозиции по отношению к скучной современности: Идет медведь по лесу, смотрит — на ветке сидит попугай. «Ты кто?» — «Попугай». *(Исполнитель резким жестом сворачивает голову воображаемой птице):* «Да хули тут пугать...»

Просыпается медведь весной, выходит на берег речки, воды зачерпывает *(исполнитель неторопливо хлопывает по лицу «мокрой» рукой)*, садится и на воду смотрит. Тишина, красота. Волнишка так в бережок — шшшш... шшшш... И тут вдруг вода расступается, выныривает бегемот и во всю пасть...

(Исполнитель имитирует глубокий затяжной зевок.) Медведь так сидит, смотрит и говорит *(исполнитель переходит на философски-мечтательную интонацию)*: «Вот таким бы ебалом да медку хлебнуть...»

С точки зрения поиска социальной метапозиции наиболее любопытная система отношений выстраивается в промежуточной антропо-анималистической зоне — в отношениях анекдотического медведя уже не с другими зооморфными персонажами, а с людьми:

Заблудился в лесу грибник. Ходит и кричит: «Помогите! Спасите!» Тут из-за дерева медведь: «Ты чо разорался?» — «Думал, может, услышит кто...» *(Исполнитель вздыхает, смотрит на воображаемого грибника, как на маленького ребенка, и неспешным проникновенным голосом выговаривает последнюю фразу):* «Ну вот я услышал. Легче тебе стало?»

Идет по лесу турист. Навстречу медведь: «Ты кто?» — «Турист». — «Нет, турист — это я. А ты — завтрак туриста».

Сидят в берлоге медвежонок и старый медведь. Медведь: «Спи!» — «Не хочу сп-аать... Не хочу сп-аать...» — «Спи, говорю!» — «Покажи клоунов... Ну покажи-и...» Старый медведь вздыхает, лезет в угол и вынимает два человеческих черепа. Надевает их на лапы *(исполнитель приподнимает обе руки и дальше имитирует разговор двух кукол-рукавиц, как в передаче «Спокойной ночи, малыши»):* «Папа, а как ты думаешь, есть тут медведи?» — «Да что ты, сынок! Отродясь их тут не

было!»

Идет по лесу охотник, видит — берлога. Он туда голову — раз (*исполнитель делает резкое движение головой вперед*), а его за уши хватить две мохнатые лапы (*исполнитель изображает соответствующий жест*): «Соси!» Ну, куда деваться, отсосал. Медведь по голове его так похлопал и говорит: «Ну, если понравилось, еще приходи...» (*Исполнитель изображает жест отталкивания одной рукой.*) Охотник отскакивает, ружье с плеча, дуллетом — шарах! в берлогу. Перезаряжает и еще — шарах! Потом еще, пока патроны не кончились. Подходит — вроде тихо. Голову — раз внутрь. Его две мохнатые лапы за уши хватить (*исполнитель переходит на приторно-ласковую интонацию*): «Вот так и знал — понравилось...»

Приезжает в тайгу московский охотник: карабин автоматический, все дела. Переночевал, пошел в лес. Навстречу по дорожке местный дедушка: «Сынок, ты куда?» — «Да в лес, на охоту». — «Не ходил бы ты, там медведь. На него еще дед мой ходил с рогатиной. И отец ходил, тоже с рогатиной». — «Да какие рогадины, отец? Двадцатый век! Во, глянь, карабин какой! Оптика! Пули разрывные!» — «Ну-ну... (*исполнитель провожает взглядом воображаемого охотника и говорит раздумчивым старческим голосом*): Н-да... Уезжать надо. Были у медведя две рогадины, а теперь еще и карабин... с оптикой...» Самое примечательное в этих сюжетах то, что все они без исключения используют один и тот же принцип организации проективного пространства. В любом случае речь идет о вторжении человека в законные владения медведя — от леса как такового до непосредственно домашней территории — и о неизбежном наказании за это вторжение. Позднесоветский человек с его акцентуацией на свежообретенном приватном пространстве должен был получать особенное удовольствие от самого этого принципа: *Trespassers will be prosecuted*. Впрочем, эта тяга к приватности не была лишена самокритики, причем строилась эта самокритика по всем законам анекдотической «понижающей инверсии»:

Просыпается весной медведь в берлоге: хорошо! Потягивается, зевает: какой-то волос во рту. Шарил, шарил, поймал. Подносит к лапе — нет, не то. К груди — опять не то. К животу — не похоже. Ниже... (*Исполнитель застывает, смотрит в пустоту перед собой и медленно произносит*): «Не может быть...» Встречаются, хотя и не часто, анекдоты, в которых стороны меняются местами и на человеческую территорию вторгается именно медведь; впрочем, к сколько-нибудь радикальному переосмыслению образа это не приводит. Медведь в позднесоветском анекдоте все равно остается спокойным и уверенным в своей силе созерцателем, который знает себе цену и четко противопоставляет собственный способ жизни человеческим потугам на исключительность. В подобных случаях он вполне способен не только демонстрировать эрудицию, но и обыгрывать устойчивые человеческие стереотипы:

Залезли на пасеку папа-медведь и медвежонок. Большой медведь к улью подходит, одним движением так — оп-па — крышку с него откидывает и давай мед жрать (*исполнитель изображает процесс, лениво отмахиваясь от воображаемых пчел*). А медвежонок пытит, пытит, пчелы его жалят, а улей открыт не получается. Папа-медведь так на него оглядывается и говорит (*исполнитель произносит с ласковой и слегка укоризненной растяжкой*): «Сынок, тебе что, Моцарт на лапу наступил?»

Вообще в позднесоветском анекдоте неожиданные проявления эрудиции со стороны персонажа, от которого зритель ничего подробного не ожидает, — один из устойчивых приемов создания когнитивного диссонанса, необходимого для того, чтобы пуант вызвал смеховую реакцию. На нем строится значительная часть поздних анекдотов про чукчу, о которых речь пойдет в главе, завершающей эту книгу. Он же может лежать в основе анекдотов внесерийных: Приходит в швейное училище преподавательница мастерства — с утра в понедельник, после вчерашнего. На улице ноябрь, серо, сыро, промозгло. Собираются ученицы, тоже все как одна после вчерашнего. Звенит звонок, учительница начинает через пень-колоду шевелить губами: «Сегодня будем проходить изнаночный кант... То есть кант, его вы уже знаете, но только наоборот...» Тут голос с задней парты: «Раиса

Васильевна! Раиса Васильевна!» *(Исполнитель нервно вскидывается)*: «Что такое, Бадейкина?» — «Чо-т я не поняла...» *(Исполнитель переходит на подворотенную — через губу — манеру речи)*: «Чего ты не поняла, Бадейкина?» — «Кант наоборот — это как? Звездное небо внутри и нравственный закон над головой?»

Попугай

С точки зрения подбора персонажей позднесоветский зооморфный анекдот имеет две ключевые особенности, отличающие его от «традиционного» зооморфного анекдота. Об одной я уже упоминал — это резкий рост видового разнообразия действующих лиц. Вторая — повышенное внимание к синантропным видам. Традиционный анекдот в качестве места действия в подавляющем большинстве случаев использует некий условный «лес» как внешнее проективное пространство, наделенное рядом характеристик, совместимых с пространством человеческим: звери разговаривают, живут в домах, ведут социальную жизнь по человеческим (советским!) сценариям — женятся, устраивают собрания и субботники, выпивают, призываются в армию и так далее. Однако по другим, не менее значимым характеристикам анекдотический «лес», как правило, человеческому пространству принципиально противопоставляется: у зверей своя социальная иерархия, несовместимая с человеческой, и общаются они, как правило, только между собой. Собственно, подобная «зыбкость» места действия вполне отвечает тем особенностям зооморфного кодирования, которые я обозначил ранее и которые старательно создают контринтуитивную атмосферу «своего-чужого», одновременно экзотизированного и опознаваемого как привычное.

Позднесоветский анекдот резко смещает баланс в сторону пространств собственно человеческих — улиц, квартир, магазинов, ресторанов, — переселяя даже вполне традиционных зооморфных персонажей в условное городское пространство. Тем самым контр интуитивность как обязательный элемент зооморфного анекдота достигается несколько иными средствами: экзотизируются знакомые бытовые контексты, так что необходимость в сугубо пространственной экстраполяции если и не отпадает вовсе, то становится куда менее значимой. Другой особенностью этого пространства является то обстоятельство, что зооморфные персонажи в позднесоветском анекдоте много и охотно общаются с людьми: человек утрачивает уникальный онтологический статус и превращается в полноценного участника зооморфных сюжетов. Что, в свою очередь, во многом объясняет и еще один способ перемещения границ проективной реальности «ближе к потребителю». В качестве ключевых действующих лиц анекдота начинают выступать животные, так или иначе вписанные в привычные бытовые контексты: собака, кот, мышь, корова и некоторые беспозвоночные, которые также входят в ближайший горизонт советского человека — тараканы, клопы, дождевые черви и глисты.

В этом плане попугай занимает совершенно особое место — как единственный анекдотический персонаж, чья способность говорить на человеческих языках является частью объективной реальности. Этой особенностью объясняется и тот достаточно узкий набор характеристик, который свойствен попугаю в советском анекдоте. Во-первых, он — воплощение голоса как такового:

Забирается в квартиру вор. Дверь за собой запер, на всякий случай цепочку накинул. Обувь снял, то-оолько по нычкам полез, сзади голос: «А Кеша все видит!» Оборачивается — р-рраз фонариком! А там в углу попугай в клетке сидит. *(Исполнитель изображает вздох облегчения):* «Ф-ффухх, чучело сраное. Как ты меня напугал». — «А Кеша не попугай...» *(В голосе у исполнителя появляются злорадные ноты).* — «А кто?» — «Кеша — ротвейлер...» Имя, которое вор в этом сюжете автоматически принимает за имя попугая, четко отсылает к мультипликационному прототексту: это мультсериал «Возвращение блудного попугая» Валентина Караваева и Александра Давыдова; в советскую эпоху режиссеры успели снять три выпуска (1984, 1987, 1988). Впрочем, анекдоты о попугаях в отечественном обиходе появились несколько ранее середины восьмидесятых, что выводит нас на другой возможный прототип — на другой мультсериал, на «Боцмана и попугая» Михаила Каменецкого (пять выпусков с 1982 по 1986 год), в котором, как и в «Блудном попугае», действие строится на общении попугая с людьми и на специфических формах вписанности этой птицы в сугубо человеческую жизнь. Уточнение это немаловажное, потому что в качестве действующего лица попугай появлялся уже и в конце 1970-х годов, но в очень специфических контекстах, отсылающих к третьему мультсериалу, «38 попугаев»

Ивана Уфимцева (10 выпусков начиная с 1976 года). Однако в этих анекдотах, как и в мультфильмах, попугай общается только с другими животными, а действие происходит в лесу — так что, по сути, мы имеем дело с двумя разными традициями.

Вторая базовая характеристика анекдотического попугая как протагониста, а не как самого бледного из четверки мультипликационных персонажей (мартышка, удав, слоненок и попугай), помимо способности говорить человеческим голосом не только в анекдоте, но и в обыденной жизни, — это черта, которую древние греки называли бы хюбрисом: запредельная наглость, связанная с неизменной склонностью нарушать границы дозволенного. Заходит в зоомагазин интеллигентная старушка: «Скажите, а это у вас в клетке — попугай? А он хоть говорить-то умеет?» Попугай (*исполнитель лениво поднимает глаза и так небрежно роняет скрипучим голосом*): «Я-то умею... А вот ты, чучелка, летать, часом, не обучена?»

Купил мужик попугая. Оказался ебливый. Канарейку трахнул, кошку трахнул, все шапки перетрахал, начал уже на мужика как-то заинтересованно поглядывать. Ну, мужик поймал его и в морозилку сунул, чтобы охолонул. Налил себе стопочку, пельмешек отварил, пошел телевизор смотреть. И заснул. Просыпается под утро, думает — бля-яя.... Птичке-то кирдык. Бежит на кухню, открывает холодильник, а там попугай весь в поту, хохол набок, перья мокрые. Мужик: «Ты как?» (*Исполнитель тяжело дышит и смотрит на воображаемого хозяина глазами передовика, отпахавшего три смены*): «Ты чо, мужик, меня за экстремала, что ли, держишь? Пока я этой твоей курице ноги раздвинул...» Границы между разными социальными пространствами и поведенческими нормами анекдотический попугай разрушает даже тогда, когда сам этого не хочет, — просто потому, что сам их не замечает: Решил мужик дочке на день рождения купить птичку. Приходит в зоомагазин, а там один попугай. «А что, больше ничего не осталось?» — «Все распродали». — «А почему этого никто не взял?» — «Да он раньше на блат-хате гужевался». — «И что, матерится?» — «Да вроде нет...» — «Ладно, беру». Приносит домой, поставил клетку на стол, тряпку сверху кинул, пошел на кухню. Потом жена с работы приходит. Потом дочка с сольфеджио. Смотрит — клетка на столе. Подбегает, тряпку — дерг! А попугай (*исполнитель радостно вытаращивает глаза*): «Гля, девчонки новые!» Вбегает с кухни жена. Попугай: «И мамку сменили!» Выходит мужик. Попугай (*исполнитель удовлетворенно кивает*): «Ну хоть клиенты прежние. Здоров, Серега!»

Иногда социальная граница в анекдотах про попугаев проблематизируется «от противного». Вот сугубо интеллигентский анекдот:

Мужик идет по улице, ищет подарок жене на годовщину свадьбы. Думает — принесу кулончик или цепочку — так в прошлом году бижутерию дарил. Подарю духи — так, во-первых, хер достанешь приличных, а во-вторых, в позапрошлом году дарил. Тут видит — зоомагазин и в витрине попугай сидит. Такой красный с зеленым, шикарный, глаз не оторвать. Во, думает. И нестандартно, и яркое пятно в интерьере. Заходит: «А почему у вас вон тот попугай в витрине?» — «Сто рублей». (*Исполнитель изображает сомнение*): «Чо-т дороговато...» — «Ну он же не просто красавец. Он итальянский знает. И читает пять стихотворений Джакомо Леопарди». — «А вон тот, синий с желтым, почему?» — «Двести». — «Это за что?» — «Ну во-первых, он знает итальянский, английский, французский, немецкий, испанский и иврит. А во-вторых, читает наизусть всего Данте, Гете, Шекспира и Поля Валери». (*Исполнитель изображает, что шарит глазами по сторонам.*) Мужик думает: нет, блядь, юбилей юбилеем, и птички шикарные, но где столько денег взять при зарплате в сто сорок. Тут смотрит, у дальней стенки сидит попугай такой — серенький, невзрачный, глазки сонные, хвост драный. «Скажите, а вон тот, у стенки, что, сильно дешевле?» (*Исполнитель хитро улыбается и машет указательным пальцем*): «Э-э-э, неееет... Этот как раз самый дорогой. Пятьсот рублей». — «Это что же он знать такое должен? Что, все языки на свете?» — «Да нет, не знает».

— «Что, всю мировую поэзию наизусть?» — «Да нет, он вообще разговаривать не умеет, только жрет да срет». — «А за что?» (*Исполнитель быстро оглядывается*

по сторонам и полушепотом произносит): «Понимаете, когда эти двое между собой беседуют, они того называют исключительно шефом». Вообще складывается ощущение, что попугай стал одним из популярнейших персонажей позднесоветского зооморфного анекдота потому, что предлагал зрителю проекцию архетипической интеллигентской позиции — саркастического созерцателя, который не склонен к прямому действию, но легко выдает нестандартные комментарии к происходящему и прекрасно понимает не только то, что он самый умный участник ситуации, но и то, что интеллект и острый язык его до добра не доведут.

Просыпается мужик 1 января часа в три дня. Башка — как пивной котел. Ну, встает, занавески отдернул, с клетки с попугаем платок снял. Пошел на кухню, вынул из холодильника бутылку водки, налил себе стакан, огурчиком захрумкал — отпустило. Пошел обратно. Занавески задернул, платок на клетку, то-ооолько лег, из-под платка голос (*исполнитель переходит на предельно саркастическую интонацию*): «Охуеть, день прошел!»

Идет по Птичьему рынку номенклатурная жена, подходит к клеткам с попугаями, указывает на одного пальцем: «А он у вас разговаривает?» Попугай: «Нет, блядь, он позагорать сюда пришел...» Дама в шоке, продавец (*исполнитель суетливо взмахивает руками*): «Не волнуйтесь гражданочка, сейчас мы его научим хорошим манерам...» Бежит в бендешку, снимает с плиты чайник, наливает в тазик кипятку и макает попугая. «Понял?» — «Понял». Покупательница: «Ну, что теперь скажешь?» (*Исполнитель встает в позу халдея из «Метрополя»*): «Скажу, что искренне рад вас видеть и мечтаю о том, чтобы продлить наше с нами знакомство!» — «Ну, уже лучше. А если я тебя куплю, а потом как-нибудь приду домой с посторонним мужчиной, что скажешь?» — «Скажу: здравствуйте, дорогая хозяйка! Рад познакомиться, дорогой товарищ!»

— «А если с двумя мужчинами?» — «Скажу: какой прекрасный вечер нас ожидает! Хотите, я спою вам голосом Магомаева?» — «А если с тремя?» (*Исполнитель оборачивается к воображаемому продавцу и резко меняет тон на устало-обреченный*): «Леха, кипятки воду. Она и правда блядь...»

Иногда образ дополняется политическими коннотациями:

Жил у мужика попугай. Ну, мужик его баловал, вкусненьким кормил — а тот оборзел постепенно, болтает всякую херню. В конце концов при гостях хозяина на хуй послал. Тот его в охалку — и в курятник. Куры на него посмотрели — импозантный мужчина, с хайром, в зеленом блейзере — начали жопами вертеть, поближе подсаживаться. Попугай терпел-терпел, потом как рывкнет (*исполнитель делает оскорбленное лицо*): «Пошли прочь! Вы тут за проституцию, а я — политический!»

Эта же социальная и культурная позиция, ассоциируемая в поздней анекдотической традиции с попугаем, зачастую делает его героем еврейских анекдотов:

Приходит еврей в КГБ и спрашивает: «К вам тут попугайчик такой белый не залетал?» — «Нет». — «Ну, если вдруг залетит, имейте в виду, что я его политических взглядов не разделяю».

Начали выпускать евреев из СССР. Подходит в аэропорту к стойке старый еврей с попугаем на плече. Пограничник ему: «Животных вывозить запрещено!»

— «Всяких?» — «Живых!» Попугай (*исполнитель наклоняется к уху воображаемого хозяина и произносит театральным шепотом*): «Сема, хоть чучелом, хоть тушкой, только увези меня отсюда!»

Началась перестройка, стали евреев выпускать из страны и впускать обратно. Съездил Шапиро в Израиль к родственникам, в последний день сходил на базар, купил домой в подарок попугаиху. Привозит, собрал всю семью, открывает клетку,

а она смотрит на всех, приплясывает и орет дурным голосом: «Fuck me! Fuck me! Fuck me!» Семья в шоке, он идет к раввину. И говорит: «Ребе, что мне делать с этой птицей? Она стоила хороших денег, но и дома ее держать невозможно! Вы можете посоветовать, как ее от этого отучить?» Раввин говорит: «Шапиро, не беспокойтесь. Мне от предыдущего раввина достались два ортодоксальных попугая. С утра до вечера сидят, раскачиваются и читают молитвы. Несите свою птицу, посадим к ним, они ее перевоспитают». Ну, Шапиро приносит попугаиху, подходят к клетке — и правда, сидят два попугая рядом, раскачиваются и, закрыв глаза, молитвы читают. Раввин открывает дверцу, засовывает попугаиху внутрь. Один попугай приоткрывает глаз (*исполнитель зажимуривается, раскачивается взад-вперед, потом приоткрывает глаз, резко останавливается и толкает локтем воображаемого соседа*): «Беня, кончай страдать хуйней. Наверху-таки услышали наши молитвы».

В ряде сюжетов попугай исполняет роль трикстера, не утрачивая главного свойства — неподвижности и способности к провокативному комментарию: Заходит мужик в зоомагазин. «У вас мыши есть? У меня, видите ли, удавчик...»

— «Вон, в углу, смотрите». Мужик то-оолько разворачивается, сверху голос: «Эй, мужик, а чего у тебя ширинка расстегнута?» Тот кругом, и тут же снова голос: «Мужик, а у тебя штаны на жопе дырявые, ты в курсе?» Тот рукой прикрывается, опять голос: «А как ты вообще дошел, у тебя же шнурки развязаны!» Мужик приседает, голос: «Ф-фуу, да ты еще и пернул...» Мужик пулей из магазина. Тишина. Потом из угла голос (*исполнитель переходит на тоненький писк*): «Иннокентий, с нас как обычно!»

Заходит дама в зоомагазин. Видит, на постаменте роскошная клетка, а в ней сидит серенький такой попугай, и к одной ноге красная ленточка привязана, а к другой — синяя. И ценник стоит — 500 рублей. Она спрашивает у продавца (*исполнитель принимает манерную «барскую» интонацию*): «Скажите, а почему этот попугай стоит такую невообразимую сумму? Он же совсем некрасивый. По-моему, клетка стоит дороже, чем сама птица». — «Что вы, гражданочка! Вы ошибаетесь! Это уникальная птица. Видите ленточки? Если вы потянете за красную, он будет говорить с вами по-английски, совершенно свободно. А если за синюю — то по-французски, и тоже совершенно свободно...» — «А если я потяну за обе сразу?» (*Исполнитель поднимает глаза на воображаемого собеседника и произносит усталым тоном профессора, который вынужден по пятому разу объяснять закон Ома тупому семикласснику*): «Тогда я ёбнусь с жердочки, дура».

Сам будучи природным манипулятором, анекдотический попугай не любит конкуренции и во всем склонен видеть чей-то умысел:

Взяли на круизный лайнер фокусника, пассажиров развлекать. Пока стояли, пустили его в салон репетировать. А в углу клетка с попугаем. Ну, попугай все фокусы подсмотрел. Потом вышли в море, в первый же вечер представление, фокусник трюки показывает, а попугай комментирует: «В рукаве». — «А это не та шляпа». — «А у коробки снизу дырка». — «А монетка в другой руке». И так каждый вечер. Пассажиры на фокусника ходить перестали, никому он не нужен. А тут вдруг шторм, корабль тонет. Утром плывет по морю доска — на одном конце фокусник, на другом — попугай. И смотрят друг на друга (*исполнитель изображает взгляд, исполненный презрения и ненависти*). Проходит два дня, на третий попугай говорит (*исполнитель вздыхает и меняет выражение лица на примирительное*): «Ладно, ладно, сдаюсь. Где корабль?»

Говорящая собака

В отличие от анекдотов про попугая, сюжеты о говорящей собаке — также весьма частотные — регулярно обыгрывают саму способность собаки к членораздельной речи. Фактически это наиболее «реалистичная» из анекдотических серий, поскольку само удивление по поводу необычайных свойств, скрытых в привычном спутнике человека, разрушает традиционную анекдотическую экстраполяцию едва ли не полностью и переносит момент контринтуитивности в обыденное «здесь и сейчас». Вариантов подобного обыгрывания множество — начиная с реалистических в самом прямом, литературоведческом смысле слова, поскольку в этой группе встречаются и сюжеты, паразитирующие на литературных текстах и контекстах, что в анекдоте бывает не часто. Нестандартной бывает даже конструкция этих анекдотов, как в случае с самым известным из них, так называемым «трехсерийным» анекдотом про Муму:

1. Плывут в лодке Герасим и Муму. Муму смотрит на него и говорит (*исполнитель исподлобья смотрит на воображаемого Герасима. В этой репризе вообще половина успеха зависит от умения исполнителя играть не только интонациями, но и взглядом*): «Сдается мне, Герасим, чего-то ты не договариваешь».

2. Бросил Герасим Муму в воду, уплыл, она барахтается. Идет по берегу сердобольный прохожий, глядит — собачка тонет. Ну, снял пальто, прыгнул в воду, вытащил ее, поставил на мостовую. Муму отряхивается и говорит (*исполнитель изображает движение отряхивающейся собаки*): «Спасибо тебе, мужик!» Прохожий (*исполнитель вытаращивает глаза и изображает крайнюю степень удивления*): «А-а-а, говорящая собака!» Муму (*исполнитель вытаращивает глаза еще сильнее прежнего и изображает запредельную степень удивления*): «А-а-а, говорящий мужик!»

3. Разобрались, что к чему, прохожий и говорит: «Да ты ж золотое дно! Слушай, мы с тобой сейчас в кабак пойдем и со всеми там поспорим, что ты говорящая. Идет?» — «Идет». Приходят в кабак, мужик с каждым на рубль поспорил, оборачивается к Муму: «Ну, скажи что-нибудь!» (*Исполнитель делает деревянное лицо и смотрит в пустоту перед собой.*) «Ну ты чего? Говори!» (*исполнитель изображает на лице полную преданность хозяину и еще более полное непонимание того, чего он от собачки хочет*). «Ну!» (*исполнитель в панике вытаращивает глаза и прижимает голову*). Ну, роздал мужик всем по рублю, выходят они из кабака, он ей и говорит: «Что ж ты, сука такая, делаешь? Я тебе жизнь спас, а ты меня в благодарность без гроша оставила! Кто ты есть после этого?» (*Исполнитель вскидывает голову и изображает на лице деловое и максимально циничное выражение*): «Мужик, ты не понял. Мы с тобой сюда завтра придем. И спорить будем уже по червонцу!» Случаются варианты абсолютно фантазмагорические:

Сидит мужик зимой на рыбалке у полыньи, рядом собачка — рыбку ждет.

Сидит, сидит, и вдруг вода водоворотом, из глубины поднимается корова, на рогах водоросли, глаза безумные и говорит: «Мужик, дай затянуться! (*Исполнитель изображает медленное автоматическое движение рукой вперед, потом быстрый перехват сигареты и пару торопливых затяжек*)'. Спасибо, мужик!» И ныряет. Мужик сидит (*исполнитель расставляет руки в стороны и беспомощно переводит взгляд на собаку*). Собака (*исполнитель изображает недовольное выражение лица и такую же недовольную интонацию*)'. «Ну что смотришь? Я сама охуела!»

Иногда умением говорить дело не ограничивается:

Встречаются два приятеля-собачника. Один говорит: «У меня псина — умница. Вечером домой приходит и так коротко, два раза — гав-гав. Ну чтобы никого не беспокоить. Я открываю, она заходит». — «А моя, когда приходит, вообще никогда

не лает». — «Что, сидит и ждет, что ли?» (*Исполнитель пожимает плечами*): «А чего ей ждать, у нее свой ключ есть».

Выходит собака во двор. Смотрит, на соседнем участке соседская собака огород копает. Лопатой. «Жучка, ты чего? Офонарела?» Жучка разгибается (*исполнитель отгоняет воображаемую муху и вытирает воображаемый пот с лица*): «А началось с того, что я стала приносить им тапки».

Скребется ночью собака в дверь. Хозяин отворяет: «Ну что, падла? Опять нажралась?» — «Не, ваще ни в одном глазу!» — «А ну полай!» (*Исполнитель пропевает рефрен из популярной песни Вячеслава Добрынина с интонациями Льва Лещенко, самого популярного из ее исполнителей и ритмически поводит в такт плечами и руками, имитируя пластику очень пьяного человека*). «Лай-лай / Ла-ла-ла-ла-лала-лалай...»

Рабинович заходит в синагогу с собакой. Раввин ему (*исполнитель панически машет руками*): «Рабинович, вы с ума сошли! Как же можно — в синагогу и с этим животным?» — «Ребе, это ж не простая собака. Вы знаете, как она поет? Если вы это услышите, вы поймете, что такое хор ангелов!» — «Ну, давайте попробуем». Собака начинает петь, голос у нее божественный, пять октав, слух безупречный. У раввина слезы на глазах. Он их вытирает и говорит: «Рабинович, это же просто чудо! А почему бы ей не стать в нашей синагоге кантором?» (*Исполнитель пожимает плечами и возмущенно оборачивается к воображаемому раввину*): «Ребе, я ж ей и сам об этом все время говорю. А она уперлась: нет, только зубным техником!»

Идут по улице две собаки. Зима, холодно. Одна другой говорит: «Слушай, вон мясной. Давай зайдем погреемся — заодно, глядишь, чего спиздим?» — «Да ты чо! Там же написано — с собаками вход воспрещен!» (*Исполнитель снисходительно усмехается*): «Дура, так кто ж знает, что мы грамотные?» Последний анекдот как раз и обыгрывает в пуанте одно из тех отличий позднесоветского анекдота от более ранних жанровых форм, о которых речь шла выше. Исходный сюжет строится по законам привычно экстраполированной зооморфной вселенной, обитатели которой умеют разговаривать исключительно между собой. Перебивающий скрипт резко переводит действие в совершенно другое анекдотическое пространство, где собаки представляют собой нечто вроде хорошо законспирированной подпольной организации, грамотно эксплуатирующей повседневные привычки советского человека. Кроме того — к вопросу о литературных аллюзиях — здесь вполне возможна непрямая отсылка к булгаковскому «Абырвалг» из «Собачьего сердца».

Любопытно, что в серии про говорящую собаку протагонист практически всегда женского рода. Говорящие Шарики и Тузики населяют, как правило, анекдоты, в которых не менее важными героями являются другие животные (скажем, коровы), к тому же анекдоты эти обычно бывают выстроены в соответствии с традиционной организацией зооморфного пространства — животные разговаривают только между собой: Подходит одна корова к другой на скотном дворе и говорит: «Слушай, Ночка, тебе тут не надоело? Колхоз разваливается, кормов нету, крыша у коровника как решето — звезды наперечет. Что мы с тобой, две красивые умные бабы, тут делаем? Давай свалим в город, там как-никак, а лучше проживем?» — «Давай, Зорька, сама давно об этом думаю. Только знаешь что...» — «Что?» — «Давай Тузика с собой возьмем? Он, конечно, звезд с неба не хватает, но пацан приличный, гадостей не делает. Что он тут без нас мучиться будет?» — «Давай!» Идут к Тузику, а тот лежит рядом с будкой и в небо смотрит (*исполнитель изображает блаженное выражение лица и прищуривается*). «Тузик, мы тут с Зорькой в город собрались, насовсем. Поедешь с нами?» (*Исполнитель переводит взгляд в горизонтальную плоскость и принимает озабоченный вид.*) «Девчонки, вот еще вчера — вообще без разговоров. Но у меня сегодня с утра тут одна перспективка нарисовалась...» — «Какая?» — «Да ну, нафиг...» — «Ну, говори, свои же все». — «Да не...» — «Ну мы ж к тебе по-хорошему». — «Ладно. Представляете, утром лежу тут у будки, а мимо идут директор, бухгалтер и парторг. И вот бухгалтер им обоим и говорит (*исполнитель снова мечтательно прищуривается*):

«Если дела так и дальше пойдут, мы к весне всей деревней будем у Тузика хуй сосать!»

В этой своей ипостаси — строго вписанной в «звериную» вселенную — пес (а здесь он встречается чаще, чем собака) вообще становится одним из главных специалистов по деконструкции пафоса:

Встречаются дог и мастиф. Дог: «А видишь, у меня шрам на плече? Это я хозяина от ротвейлера защищал!» — «М-м-м». (*Исполнитель изображает философски-сонную мину.*) — «А видишь, на лапах ожоги? Это я котенка из пожара вынес!» — «М-м-м». — «А видишь, задняя перебита? Это я ребенка из-под машины выхватил!» Мастиф упирается головой в землю и начинает передними лапами сгонять лишнюю шкуру со всего тела на морду. Потом спрашивает: «Видишь сзади дырку?» Дог (*исполнитель преисполняется уважения*): «Пуля?» (*Исполнитель, с тем непроницаемым выражением лица, с которым не только поют, но и пляшут русские мастеровые*): «Нет. Жопа». Вопрос о том, откуда пришел сюжет о говорящей собаке в позднесоветский зооморфный анекдот, остается открытым. Наиболее вероятный кандидат в первоисточники — мультипликационные фильмы Владимира Попова: «Бобик в гостях у Барбоса» (1977) и небольшой мультсериал о Дяде Федоре (1978–1984). Во всех этих мультфильмах есть ключевая деталь — отношения между собакой и человеком прописаны в домашних контекстах, причем в «простоквашинских» мультфильмах пес Шарик и кот Матроскин еще и разговаривают с людьми (в отличие от всех других животных, которые лишены дара речи), а в «Бобике в гостях у Барбоса» сюжет построен на инверсии статусных и поведенческих ролей между хозяином и его псом. Другие возможные источники — чеховская «Каштанка» и булгаковское «Собачье сердце». В обоих текстах собаки наделены способностью испытывать человеческие чувства, а также способностью к рефлексии — Каштанка в меньшей степени, Шарик в значительно большей. Кроме того, булгаковский Шарик умел читать, еще будучи собакой. «Собачье сердце» было экранизировано в СССР слишком поздно для того, чтобы претендовать на роль первоисточника серии (отдельные анекдоты из нее я знаю еще с конца 1970-х), но имеет смысл помнить также и о том, что самиздатовские копии повести ходили по рукам уже в 1960-е годы. С другой стороны, Шарик — пес, а протагонистка анекдотов про говорящую собаку, как правило, самка. Так что, вероятнее всего, в данном случае имеет смысл предполагать в роли исходника некий «текст» в бартовском смысле слова: как насыщенный культурный раствор, в котором кристаллизуются новые смыслы. И тем самым обозначить анекдоты про говорящую собаку как явление гипертекстуального порядка — как и следующую анекдотическую серию.

Кот

Из всех синантропных видов, освоившихся в позднесоветском зооморфном анекдоте, кот, пожалуй, — персонаж наиболее диффузный. Собственно, применительно к нему имело бы смысл говорить о нескольких разных персонажах, объединяемых в серию во многом механически, исходя из того, что аутентичная классификация настаивает на группировке сюжетов по видовому признаку. Кот как старший партнер котенка, ленивый кот, кот как предельно сексуализированное существо, кастрированный кот, кот как архетипический сюжетный партнер мышки, кот как элемент сказочного пространства («Репка», сказки о Бабе Яге и др.) — каждый из этих персонажей не только обладает своим законченным набором характеристик, но и задает собственную микросерию.

С точки зрения «источниковедческой базы» проще всего решается вопрос с исходным текстом первой упомянутой группы сюжетов — о коте и котенке. Это мультипликационный сериал «Котенок по имени Гав» (пять выпусков с 1976 по 1982 год) Льва Атаманова, где одной из главных сюжетобразующих контрастных пар является тандем из наивного котенка и взрослого кота, прожженного маргинала, который видит в котенке аналогичный потенциал и потому относится к нему покровительственно — на правах эдакого дворового крестного отца.

Сидит во дворе котенок. Подходит кот: «Пойдем со мной». — «Куда?» — «Куда-куда... По бабам. Март на дворе, пора привывать». — «Конечно, пойдем!» Ну, залезли на крышу, подходят к чердачному окошку, кот оборачивается и говорит: «Так, ты тут пока посиди, а я спущусь посмотрю, что там и как. Если все путем — позову тебя». — «Хорошо». Кот уходит, котенок сидит пять минут, десять... полчаса... Ночь уже, ветер, с неба не то дождь, не то снег. Котенок сидит и думает (*исполнитель подбирает плечи, ежится и говорит с интонацией образцового пионера, который даже перед самим собой пытается выглядеть оптимистом до самого конца*): «Ну, вот еще минут пять по бабам похожу — и домой пойду».

Возможный мультипликационный прототип микросерии про ленивых котов — это кот кардинала Ришелье из «Пса в сапогах» (1981) Ефима Гамбурга, ленты, которая сама по себе уже представляет собой пародию на невероятно популярный в позднем СССР телефильм Георгия Юнгвальд-Хилькевича «Д'Артаньян и три мушкетера» — и, следовательно, в каком-то смысле уже забирается на исконную территорию анекдота.

Спорят три ленивых кота, кто из них самый ленивый. Первый говорит: «Мужики, вы рядом со мной просто дети. Вот лежу я вчера в коридоре, мимо мышь бежит. Только лапу поднять и опустить. Не стал, потому что лень». Второй: «Удивил. Я вчера лежу на коврике, хозяйка приносит блюдо со сметаной и прямо под морду мне сует. Только язык высунуть. Так и уснул голодный — лень было». Третий: «А слышали, как я вчера в подъезде два часа орал? (*Исполнитель лениво поднимает бровь и выдерживает паузу.*) Сел сам себе на яйца, а встать было лень».

Понятно, что самая представительная серия — это серия про кота сексуализированного, которую имеет смысл объединить с микросериями про сексуализированную кошку и про кастрированного кота, поскольку базовая система смысловых доминант остается той же.

Стоят мужики у сельмага. Один говорит: «Блядь, как эти коты мартовские достали. Всю ночь орут, хоть святых выноси. И главное — все в моем огороде. Я на них даже собаку спускал». — «И чо коты?» — «Да хрен бы с ними, с котами... (*Исполнитель на секунду задумывается, а потом поднимает голову и говорит уже другим, деловым тоном*): Мужики, а щенки никому не нужны?»

Сидят две кошки на трубе. Одна: «Как страшно жить. Вот позавчера шла по соседскому двору, напали три тамошних кота и изнасиловали. Вчера тоже шла — так их уже четыре. И опять изнасиловали. (*Исполнитель отряхивает с груди воображаемую соринку и нетерпеливо хлопывает рукой об руку*): Так, ну,

поболтали, — мне пора».

Приходят к мужику гости. Он дверь отпирает, а из дома кот пулей — вж-жих. И за сарай. Потом на крышу. Потом в огород. Потом в кусты. Потом в соседский двор. Гости стоят, прифигели: «Что это с ним?» — «Да я его с утра к ветеринару носил». — «И что?» *(Исполнитель затягивается воображаемой сигаретой и прищуривается)*: «Вот теперь бегают, свидания отменяет...» Не являются исключением в этом смысле и нечастые анекдоты, напрямую отсылающие к мультсериалу про Дядю Федора. Впрочем, полностью самостоятельными они практически не бывают — так, нижеследующий текст представляет собой перетрактовку одного из стандартных анекдотических сюжетов о Чебурашке, Крокодиле Гене и Шапокляк:

Вбегает в дом Дядя Федор и с порога кричит: «Матроскин! Твоя корова теленка родила! Весь полосатый и с большими усами!» *(Исполнитель принимает позу ленивого и величавого достоинства и, перейдя на речевую манеру Олега Табакова, говорит)*: «Мрр... Моя корова... Что хочу, то и делаю...» Дополнительную сексуализированную коннотацию этому тексту придает фраза «с большими усами». Она отсылает к сцене ревности, которую отец Дяди Федора устраивает перед телевизором, передающим новогодний концерт, где Мама исполняет легкую эстрадную песенку в сопровождении аккомпаниатора, очень похожего на Наполеона III.

К категории сексуализированных можно отнести и большинство котов из анекдотов, представляющих собой отсылки к сказочным сюжетам или системам обстоятельств:

Приносит старик старухе Золотую Рыбку. Старуха: «Во-первых, вместо этой халупы — дом в три этажа, с балконом и садом. Во-вторых, вместо корыта — „Чайку" с кожаным салоном. Ну а в-третьих — деда нахер, а вместо вот этого кота — мужчину в самом расцвете сил. И чтоб красивый!» Ну, дом стоит, «Чайка» стоит, деда нет, подходит к ней белозубый кавказский красавец и говорит *(исполнитель вскидывает бровь и не по-хорошему улыбается)*: «А вот теперь-то ты и пожалеешь, бабка, что снесла меня к ветеринару».

Идет по лесу Вавила-богатырь, все как положено: меч-кладенец, щит-самозащит, штык-самотык. Выходит на поляну, а там валяется избушка на курьих ножках — ноги узлом завязаны, крыша набок, окно подбито. Ну, он заглядывает в дверь, а там все вверх дном, мебель поломана, занавески оборваны, в углу Баба Яга сидит, а на столе — огромный черный хуй. Богатырь: «Бабка, это что такое?» Баба Яга ему *(исполнитель переходит на речевую манеру Бориса Владимирова в эстрадной роли Авдотьи Никитишны — каноническую в советском коллективном воображаемом для образа комической полуграмотной деревенской старухи)*: «Да Илья Муромец мимо шел. Пьянющий... Избушку изнасиловал, мене изнасиловал...» — «Да нет, бабка, это что такое?» *(Исполнитель открытой ладонью указывает на воображаемый стол.)* Баба Яга: «Всю мебель переломал, трубу свернул...» — «Бабка, на столе что лежит?!» — «Ой, да это Кот-Баюн... Увидел это все *(исполнитель всплескивает руками)* — и охуел...»

Отдельный персонаж — шкодливый кот, как правило лишенный всех позитивных характеристик, свойственных котам из других микросерий. Собственно, его место здесь можно считать несколько условным, поскольку, как правило, анекдоты про шкодливого кота зооморфными в прямом смысле слова не являются. Скорее, следует говорить о «человеческой» микросерии о животных, нарушающих правила человеческого общежития, героями которой становятся самые разные живые существа: змея, енот, обезьяна.

Встречаются два приятеля. «Как жизнь?» — «Да в общем ничего. Только кот достал». — «Что такое?» — «Да понимаешь, на говне по квартире катается. Насрет в коридоре, разбегается, жопой на говно бац — и едет до самой батареи. А я потом оттираю». — «Слушай, не вопрос вообще. Мой тоже так делал. Так я его отучил». — «Как?» — «Да я наждачку ему по дороге подстелил, единичку. Он один раз яйцами

по ней проехал — и как рукой сняло». — «Ну, спасибо!» Через неделю встречаются еще раз. «Ты чего такой грустный?» — «Да кот...» — «Что, не помогло?» — «Да как тебе сказать... Пришел домой, единички нету. Не в магазин же идти. Постелил десятку. Ну он и проехался». — «И?» *(Исполнитель тяжело вздыхает)*: «Ну чо — и... До батареи только уши и доехали...»

Встречаются двое, один говорит: «Представляешь, у меня кот — дрессированный». — «Это как?» — «Да вот, понимаешь, пристрасился срать посреди комнаты. Ну, я его мордой в говно, повозил минуту и в форточку выкинул. На следующий день прихожу — опять насрал. Ну я опять повозил минуту — и в форточку. И так всю неделю. А вот вчера прихожу...» — «И чо, не насрал?» — «Да нет, насрал... И зашарился куда-то. Ну, я думаю, поваляюсь пока, жрать захочет, вылезет, продолжим разговор. Через полчаса выходит. И смотрит. На меня, потом на говно. На меня, опять на говно. А потом к говну подсакивает *(исполнитель отчаянно мотает головой из стороны в сторону)*, минуту мордой возится — и в форточку».

В ряде случаев кот и кошка становятся героями «разовых» анекдотов, обыгрывающих конкретную особенность «культурного знания» о котах. Сидят на крыше кот с кошкой и орут. Потом решили передохнуть. *(Исполнитель открывает рот, закрывает его и оборачивается к воображаемой партнерше)*: «Ты у меня единственная! Ты несравненная! Я люблю тебя! Я все для тебя могу сделать! Я за тебя жизнь готов отдать!» Кошка *(исполнитель рассматривает ногти, потом меланхолически поднимает голову)*: «Сколько раз?»

Надоел мужику кот. Посадил его в сумку, отнес в лес, выкинул. Приходит домой, а кот уже там. Ну, посадил еще раз, отнес подальше, через ручей, выкинул. Возвращается, а кот снова дома. Ну, отловил, в сумку, в машину, увез черт знает куда, по каким-то проселкам, через один лес, другой, третий. Вышел из машины, шел, шел, шел по лесу — выкинул. Идет обратно. Шел, шел, шел, понимает, не туда. Пошел в другую сторону. Опять лес. Темнеет уже. Замерз. Достает мобилу, звонит домой. Берет жена. Он ей: «Слушай, кот дома?» — «Дома». *(Исполнитель вздыхает и смотрит налево и вниз)*: «Позови его к телефону».

Понятно, что последний анекдот — уже постсоветский, но он вполне укладывается в описываемую здесь традицию, так что я решил им не пренебрегать.

Последняя серия — про кота и мышку. Но поскольку ключевым персонажем там, как правило, является не кот, то и речь о ней пойдет чуть ниже.

Мышка

Мышка в позднесоветском анекдоте — своеобразный конкурент зайца в роли такого мелкого хюбриста, нахала и беспредельщика. С рядом понятных значимых расхождений. Во-первых, она еще меньше по размерам, что усиливает хюбристический эффект. Во-вторых, она чаще всего обитает в домашнем пространстве. И в-третьих, в отличие от зайца, который всегда самец, мышшь — неизменная самка. Участницей «сексуально заряженных» сюжетов она становится регулярно, как и заяц. Но заяц, как правило, характеризуется либо как мелкий сексуальный разбойник, готовый ухватиться за любую случайную возможность, чтобы подвергнуть сексуальному унижению зверя, который крупнее и сильнее него (и здесь секс — не более чем эвфемизм насилия и социального реванша), либо как инфантильный незадачливый трикстер, неспособный адекватно оценить эротическую возможность. Мышка — хюбрист во всем, включая сексуальность.

Лежит на полу недопитая бутылка портвейна. Мышка в нее залезла, наалакалась, а вылезти не может (*исполнитель изображает хаотические движения очеловеченного существа, попавшего в стеклянную клетку*). Идет мимо кот. Мышка: «Кот! Вынь меня отсюда!» — «А что мне с этого будет?» — «Ну что-что... Ты прям как маленький...» Кот берет бутылку, вытряхивает мышку, та р-раз — и в норку. Кот: «Мышка! А обещала!» (*Исполнитель встает в горделивую позу очень нетрезвого человека и, подбоченясь, произносит нетвердым голосом*): «Ну чего вы хотели от пьяной женщины...»

Поймал сытый ленивый кот мышку. Держит ее так на ладони, смотрит и говорит (*исполнитель переходит на меланхолическую интонацию*): «Ну, мышка, жить-то небось хочется?..» Мышка (*исполнитель резко меняет тон, изображая подворотенную оторву, и произносит с оттяжкой*): «С тобой штоль, козел?» (*Исполнитель морщится и изображает резкое отшвыривающее движение*): «Фу, гадость, аж есть противно!»

Поймал кот мышку. Она ему: «Отпусти меня! Я исполню любое, даже самое смелое твое желание!» — «Знаю эти твои „исполню“. Так что лучше я тебя съем. (*Исполнитель задумывается.*) А хозяину в тапки насрать я, пожалуй, и сам в состоянии».

Поводом для появления этих анекдотов стал старый диснеевский мультсериал Уильяма Ханна и Джозефа Барберы «Том и Джерри» (1944), показанный по советскому телевидению в конце 1970-х. Классическая пара из предельно маскулинного и маргинализированного хищника (в данном случае — кот Том) и маленькой жертвы, неявно феминизированной и вынужденной выступать в роли трикстера (мышшь-самец по имени Джерри), уже давала основания для эротического прочтения сюжета — как это было, скажем, в случае с анекдотами про Чебурашку и Гену. Но в данном случае повод еще более очевиден. В двенадцатом выпуске «Тома и Джерри» под провокативным названием «Mice age Suckers for Dames», что можно приблизительно перевести как «Мышей тоже ловят на баб», Том использует заводную мышшь, похожую на Мэй Уэст, чтобы заманить Джерри к себе в рот. Еще раньше, в середине семидесятых, по советскому телевидению изредка показывали черно-белые диснеевские короткометражки, в которых тоже попадались эротически провокативные мышши.

В качестве функционального аналога мышши в позднесоветском зооморфном анекдоте иногда действует белочка — еще один мультипликационный персонаж с традиционно феминными очертаниями фигуры.

Встречаются две белочки. «Что нового?» — «Да вот, вчера с жирафом переспала». — «И как?» — «Не понравилось. Суеты много. То беги вверх целоваться, то беги вниз отдаваться».

Стоят две белочки за стойкой в аптеке. Заходит ежик. Подходит к стойке, кладет четыре рубля и говорит: «Мне двести презервативов». Белочки переглядываются:

«Хи-хи!» *(Исполнитель медленно переводит взгляд с одной воображаемой белочки на другую, роется в кармане, потом отсчитывает на стойку четыре виртуальные копеечные монеты):* «Двести два».

Примерно с той же частотой, что и белочка, функции маленькой эгоцентричной женщины у мышки заимствует лягушка:

Выходит на берег реки заяц с полотенцем. Утро, прохладно. Он так, поеживаясь, подходит к воде, а там на песочке лежит лягушка пузом кверху и загорает. Заяц: «Лягушка, а вода-то сегодня холодная?» Лягушка *(исполнитель акцентированно и неспешно приподнимает воображаемые темные очки):* «Я, между прочим, здесь как женщина лежу, а не как термометр».

Впрочем, вернемся к мышке. Сексуальность — не единственная сфера, в которой проявляются ее юбристические наклонности.

Собрались три мыши выпить. Одна говорит: «Давайте по одной — и споем». Выпили, спели. Вторая: «А теперь еще по одной — и спляшем». Выпили, сплясали. Третья *(исполнитель радостно отдувается)'*. «Ну, теперь по третьей и пойдем котов пиздить!»

Ночь. Открывается холодильник и из него вываливается огромная жирная мышь. Во рту кусок колбасы, на шее сосиски намотаны, в одной лапе кусок сыра, в другой банка шпрот. Идет, переваливаясь, в угол, а там перед норой ма-ааленькая такая мышеловка с засохшим кусочком сыра. Мышь *(исполнитель смотрит вниз и горестно вздыхает)'*. «Нет, ну чисто дети...»

Идет ночью через джунгли слон. Темно, страшно *(исполнитель раздвигает руками воображаемые заросли)*. Выходит на полянку — тихо, луна — и вдруг из кустов на него два огромных красных глаза. *(Исполнитель вздрагивает):* «Ой, кто это?!» — *(Исполнитель переходит на дискант):* «Я мышка!» — «А почему у тебя глаза такие?» *(Дисканту исполнителя становится истошным)'*. «А потому что я какаю!»

Домашние насекомые

Отдельная категория зооморфных персонажей — это насекомые, так или иначе попадающие в зону обыденного внимания советского человека. Из них два вида — клопы и тараканы — воспринимаются как некий сниженный аналог «маленького народца»: вроде подземных жителей из «Черной курицы» А. Погорельского, по которой в 1975 году Юрий Трофимов снял кукольный мультфильм. То, что в качестве базового текста в данном случае использовалась именно «Черная курица», косвенно подтверждается на сюжетном уровне. Большинство анекдотов про клопов и тараканов так или иначе связаны с темой изгнания соответствующего «маленького народца», при том что самым эмоционально заряженным моментом сюжета о Черной курице является вынужденно-добровольное изгнание маленьких подземных жителей. Этот же эпизод сказки содержит и самый мощный заряд дидактического пафоса — который всегда был для советского анекдота чем-то вроде красной тряпки. А если учесть, что ни тараканы, ни тем более клопы не были желанными гостями в советских домах и квартирах и что попытки борьбы с этой напастью, зачастую безуспешные, рано или поздно предпринимались едва ли не в каждом советском домохозяйстве, логика анекдотической деконструкции исходного сюжета станет очевидной.

Встречаются двое: «Как жизнь?» — «Да клопы заели. Что только не пробовал: и травил их, и кипятком щели проливал. Хоть бы хны». — «А где живут?» — «Ну где, в диване». — «Тогда вообще не проблема. Как раз зима, выносишь диван на мороз и оставляешь на три ночи. Вымерзнут все до единого». — «Да пробовал» (*в голосе у исполнителя усиливаются трагические ноты*). «И что?» (*Исполнитель, обреченно*). «Обратно заносят».

Встречаются двое: «Как жизнь?» — «Да тараканы одолели. Трави — не трави, одна херня». — «Есть способ». — «Какой?» (*Исполнитель переходит на заговорщицкий тон*): «Приди домой вечером, сделай морду чайником, открой входную дверь, сядь на табуретку посреди комнаты и скажи громко: „Все, надоели вы мне. Уходите и не возвращайтесь! Только самое главное — не смейся ни в коем случае“. Ну, приходит мужик домой, разделся, поужинал, открыл дверь, поставил посреди комнаты табуретку, сел, прокашлялся (*исполнитель переходит на интонации театрального декламатора*). «Все, надоели вы мне. Уходите и не возвращайтесь!» И смотрит, изо всех углов, из щелей, из-под дивана, холодильника, из сортира, выходят тараканы. С узелочками, чемоданами, детишек за руку ведут. Строятся в колонну — и на выход. А последним идет понурый таракан с клопом на поводке — и жалостно так оглядывается. Мужика смех разбирает, крепился-крепился, потом как прыснет. Таракан (*исполнитель изображает чистую детскую радость*): «Он пошутил! Он не сердится! Все по домам!» Существуют различные вариации этого сюжета. В одной из них экзорцизм осуществляется обходом всей квартиры с произнесением в каждом углу ритуальной фразы: «Еда вся кончилась. Валите отсюда». Заканчивается анекдот, конечно же, тем, что счастливо уснувшего хозяина квартиры ночью будят вернувшиеся тараканы фразой: «Хозяин, вставай, мы пожрать принесли». Есть варианты, деконструирующие не только базовый сюжет «Черной курицы», но и пафос брежневской компании по возвеличиванию подвига советского народа в Великой Отечественной войне:

Встречаются двое соседей. «Слушай, как у тебя с клопами?» — «Да ужас какой-то. Жрут по-черному». — «И меня». — «Слушай, а давай их между собой стравим?» — «А как?» — «Ну, иди, встань перед кроватью, сделай лицо посерьезней и скажи (*исполнитель переходит на левитановские интонации*). „Родина в опасности! Враг покусился на нашу родную землю. Все, кому не безразличны судьбы отечества — встаньте на его защиту!“ А я своим то же самое скажу». Ну, возвращается мужик домой, встает перед кроватью (*исполнитель делает лицо кинематографического бойца Красной армии, уходящего на фронт*). «Родина в опасности! Враг покусился на нашу родную землю. Все, кому не безразличны судьбы отечества — встаньте на его защиту!» Смотрит, выходят из кровати клопы, строятся в колонну — и на выход. Подождал-подождал, не возвращаются. Лег

спать. Не кусают. Продрых до утра как младенец. Утром первым делом к соседу: «Ну как у тебя?» *(Исполнитель начинает чесаться с паническим выражением на лице)*: «Да ужас. Мои победили. И всех твоих в плен пригнали».

В постсоветские времена пафос изгнания уступит место психоделическим вариациям на ту же тему. Вот анекдот, который я услышал уже в начале нового века:

Встречаются двое: «Тебя тараканы не достают?» — «Доставали». — «И что ты сделал?» — «Карандаш купил. Китайский». — «И как?» — «Да ничего. Сидят в углу, рисуют».

В отличие от клопов и тараканов, мухи — персонажи парные, а блохи — и вовсе одиночные. Собственно, муха — давний обитатель анекдотической традиции, но в анекдотах середины XX века она скорее выступала в качестве обстоятельства, а не самостоятельного действующего лица: как правило, в контекстах, связанных с приемом пищи. Впрочем, даже и в этой тематической области бывали исключения:

Встречаются две мухи, одна толстая, довольная, другая тощая и унылая. Толстая: «Ты что, все по мусоркам отираешься?» — «Ну да, как деды и прадеды...» — «Ну и дура. Другие времена, поворачиваться надо». — «Это как?» — «Ну вот я, например, живу в столовой. Как только обед — бац к кому-нибудь в стакан со сметаной или в компот. Меня ложкой оттуда — р-раз! А мне только облизаться — и сыта до вечера». Через неделю встречаются, вид тот же. «Ты что, деды и прадеды?» — «Да нет, пробовала я. Не получается. Из сметаны вынут, всю оближут, хорошо хоть не сожрали ни разу». — «Дура, кто ж в студенческой столовой подъедается?»

В позднесоветские времена мухи пусть не часто, но получают право на самостоятельные сюжеты:

Залетают две мухи в спортзал. «О, классно, сколько воздуха, сколько места!» — «Ага, холодно только». — «Ничего, надышим!»

Выходят две пьяные мухи из кабака. «Ну что — на своих или собаку подождем?»

Впрочем, традиция использования мухи как обстоятельства в сугубо человеческих сюжетах тоже никуда не девается. Вот пример из хорошо известной серии.

Штирлиц молча сидел у окна и писал шифровку в центр. Над столом кружила муха и мешала сосредоточиться. Штирлиц махнул рукой, и муха вылетела в окно *(исполнитель выдерживает паузу, глядя на воображаемый городской пейзаж за окном)*. «Совсем как Плейшнер», — подумал Штирлиц.

Анекдоты про мух часто бывают короткими, состоящими из краткого посыла, после которого сразу следует пуант с ключевой фразой. В последнем анекдоте в пуанте перед нами — контекстуальная шутка, обыгрывающая выражение «ездить на собаках», популярное в хипстерских, рокерских и просто молодежных средах начиная с рубежа 1960-1970-х годов. Имелась в виде практики пусть не быстрого, но зато бесплатного перемещения из города в город, и прежде всего по маршруту между Ленинградом и Москвой. Хитрость заключалась в том, что в пригородных поездах билеты проверяли нечасто, и, пересаживаясь с электрички на электричку, вполне можно было добраться до нужного города. Привлекательной эта практика была не только исходя из чисто экономических соображений: за подвоз на машинах по междугородним трассам также денег чаще всего не брали — особенно если ехать на грузовиках. Но электрички были относительно более комфортными (в ночных почти пустых поездах вполне можно было лечь и поспать пару часов) и безопасными, чем автостоп, что немаловажно в том случае, если из города в город добираются девушки. А в нашем сюжете — еще и нетрезвые.

Не чужд анекдотическим мухам бывает и хюбрис — впрочем, как и любым другим ничтожным персонажам:

Летают две мухи вокруг слона. «Заходи, слева заходи!» — «В бок его, в бок тарань!»

Устали, сели слону на жопу отдохнуть. Одна другой: «Нам бы его только повалить, атам ногами запинаям!»

В позднесоветских зооморфных анекдотах любые персонажи-насекомые, как правило, маргинализированы — видимо, просто в силу очевидного «козявочного» статуса. Но маргинализация эта имеет разную природу: тараканы и клопы, как мы уже имели возможность убедиться, суть представители угнетенных и гонимых народов, мухи — побродяжки, перебивающиеся случайными шансами. Но печальнее всего участь блохи, ибо она в рамках этой традиции почти всегда жертва и беженка, которой, ко всем прочим напастьям, не везет даже тогда, когда ей предоставляется некая помощь:

Приходит в исполком блоха-беженка. «Хата у меня сгорела, все меня гонят, ночевать негде, а у меня астма...» — «Ну хорошо, вот вам ордер, поживете пока в усах у Ивана Ивановича». На следующий день опять приходит. «Что такое? Вселиться не удалось?» — «Да удалось...» — «А в чем же дело?» — «Да ведь курит он как паровоз. А у меня астма...» — «Ну ладно, вот вам другой ордер. Будете жить в трусах у Ивана Степановича. Там и тепло, и сытно, и никто не курит». Через пару дней идет опять. «Что снова не так? Не тепло?» — «Тепло...»

— «Не сытно?» — «Сытно... Но понимаете, засыпаешь с вечера в трусах у Иван Степановича, а просыпаешься утром в усах у Ивана Ивановича. А у меня астма...» Блоха в поисках жилья, которая находит пристанище в интимной зоне человеческого тела, а пристанище это оказывается некомфортным — сюжет, давно известный в русском фольклоре. В сборнике афанасьевских «Заветных сказок» под номером семь значится сказка «Вошь и блоха», где два заглавных персонажа проводят неприятную ночь в двух естественных отверстиях женского тела. Но есть у этого анекдота, судя по всему, и другой, более близкий источник — это детская издевательская переделка песни Матвея Блантера на слова Михаила Исаковского «Враги сожгли родную хату», первый куплет которой звучит так:

Враги сожгли родную хатуи заморозили семью —куда податься мне, блохату, где жопу высушить свою.

В пользу этого предположения говорит и первая же фраза, сказанная блохой в (предположительно блошином) исполкоме, и сам факт, что она позиционируется как беженка: образ, мало совместимый с советской современностью 1970 — начала 1980-х годов.

Червяк

Червяк в позднесоветском анекдоте — также существо по преимуществу страдательное. Анекдот обыгрывает три основные темы, очевидно связанные с дождевыми червями в обыденном знании простого советского человека: его способность ползти в любую сторону, его способность выживать, будучи разрезанным надвое, и его использование в качестве наживки при рыбной ловле. Каждая из этих тем способна омрачить существование червя в выделенной ему части анекдотической вселенной.

Анекдоты про червя по структуре удивительно однообразны — и трагичны в самом прямом, античном смысле этого слова. Червяк, который, в отличие от блохи, неизменно начинает свой сюжет в позитивном ключе — либо же, столкнувшись с препятствием, находит простое и логичное решение, в перебивающем скрипте оказывается фигурантом некой экзистенциальной драмы, исход которой от него не зависит.

Подползает червяк к рельсам на железной дороге. Потыкался, посмотрел наверх и говорит (*исполнитель назидательно поднимает вверх указательный палец*): «Умный в гору не пойдет! Умный гору обойдет...»

Ползет червяк через рельсу, поезд его, натурально, пополам. Он приходит в себя, разворачивается: «Эй, жопа? Ты там цела?» — «Это еще вопрос, кто теперь жопа!»

Весна, тишина, и вдруг из-под земли (*исполнитель производит губами звук откупорившейся бутылки*): «Пппах!» — выныривает червяк. Смотрит вокруг. (*Исполнитель радостно смотрит вверх*): «Ой, солнышко! (*Исполнитель радостно смотрит направо*): Ой, березки! (*Исполнитель радостно смотрит налево*): Ой, речка!» И тут прямо перед ним из-под земли опять: «Пппах!» (*исполнитель радостно смотрит прямо перед собой*) — высовывается еще один червяк. Первый: «Ой, здравствуй, товарищ!» (*Исполнитель не по-хорошему прищуривается и резко меняет тон на мизантропическое ворчание*): «Дебил, я твоя жопа!»

Подползает к червячихе червячоныш и спрашивает: «Мам, а где папа?» — «Да он еще с утра с мужиками на рыбалку ушел».

Пришел мужик на рыбалку, наживил, забросил, сел. Сидит, хорошо, тихо. Птички поют, вода журчит. И вдруг поплавок камнем под воду — р-раз! Мужик удочку — дерг! А там на крючке червяк сидит (*исполнитель обхватывает руками воображаемый крючок, вытаращивает глаза и в панике кричит*): «Мужик, ты охерел? Меня там чуть не сожрали!»

При всей внешней простоте сюжетной схемы, червяк — едва ли не самый сложный персонаж зооморфной анекдотической традиции. Это протагонист, постоянно беседующий сам с собой и поверяющий собственным существованием онтологический статус твари господней. Напомню, что именно с червем сравнивает человека Вильяд Савхейнин в Книге Иова, обозначая то место, которое тот занимает пред лицом Божиим. Понятно, что Книга Иова не была настольным чтением подавляющего большинства тех людей, которые придумывали, травили и слушали анекдоты в позднем СССР. Как не были они в массе своей и поклонниками Гавриила Романовича Державина, чья ода «Бог» насквозь построена на отсылках к Книге Иова. Но вот в чем можно быть уверенным на сто процентов, так это в том, что едва ли не каждый советский человек посмотрел в 1979 году трехсерийный телефильм Михаила Швейцера «Маленькие трагедии», в котором державинская строка «Я царь — я раб — я червь — я бог!» не просто вынесена в эпиграф, но доминирует в кадре на протяжении шести секунд, разбитая на ритмически сменяющие друг друга короткие фразы и наложенная на первые аккорды симфонической поэмы Рихарда Штрауса «Так говорил Заратустра».

Анекдотическая трактовка делает из червя не просто абстрактный библейский символ персти земной, но предельно конкретизирует этот образ и превращает червя в *alter ego* того самого «маленького человека» реалистической традиции XIX века, на котором буквально помешалась советская школа, и к чьим маленьким трагедиям каждого из граждан СССР научили относиться с пониманием. Но только теперь это маленький *советский* человек, вынужденный быть оптимистом просто потому, что родился в самой лучшей и передовой стране мира, но постоянно натыкающийся на экзистенциальные тупики. Чтобы все эти параллели не показались излишне натянутыми, приведу еще один анекдот, который в предельно наглядной и жесткой форме иллюстрирует социально-политический аспект этой темы.

Вылезают из навозной кучи на свежий воздух два червяка, отец и сын. Сын оглядывается вокруг и спрашивает (*исполнитель имитирует инфантильно-мультяшную и задорно-оптимистическую манеру речи в духе Клары Румяновой*): «Папа, а что это за волшебные фонтаны, коричневые и зеленые, что растут прямо из земли?» — «Это деревья, сынок. Помнишь, я рассказывал тебе о них?» — «А что это за чудесная голубая лента лежит на земле вдалеке?» — «Там течет речка, я тебе про нее тоже рассказывал». — «А что это за роскошные душистые сферы, алые и зеленые, что лежат на зеленой траве?» — «Это яблоки, они упали с яблонь». — «Папа, папа, а почему мы не живем на берегу реки, среди деревьев и яблок, а живем в этой куче говна?» (*Исполнитель вздыхает и переходит на натужно-задушевную интонацию*): «Видишь ли, сынок, есть такое слово — Родина...»

Цирковые животные

Еще одна группа персонажей зооморфного анекдота, иллюстрирующих тяготы земного бытия, — это цирковые животные. Поиск прототипов здесь — дело почти бессмысленное, поскольку мультфильмов и даже художественных фильмов, в которых эта звериная «профессия» так или иначе показана, достаточно много — начиная с той же «Каштанки» и заканчивая стильными «Каникулами Бонифация» (1965) Федора Хитрука. Пафос творческого горения и служения людям без оглядки на собственные потребности, на котором построена последняя лента, слишком напоминает — конечно, в «умилительном» детском ключе — пафос «искренних» советских лент оттепельных времен, вроде фильмов «Девять дней одного года» (1962) Михаила Ромма, «Мой младший брат» (1960) Александра Зархи или «Застава Ильича» (1964) Марлена Хуциева, чей скрытый посыл носил сугубо мобилизационный характер, — и в силу этого буквально вызывает к анекдотической деконструкции в циническом разуме позднесоветского анекдота. Который, конечно же, интерпретирует систему мотиваций тех персонажей, что вовлечены в «производство непрерывного праздника», на свой радикально понижающий манер. Анекдот берет за основу состояние живого существа, которое попало в ситуацию, для себя совершенно не свойственную, вынуждено выполнять некие действия, несовместимые с его природой, — да еще и на глазах не слишком взыскательной публики, окружившей арену со всех сторон. Часть анекдотов этой серии строится по единообразному сценарию, в чем-то повторяющему сценарий анекдотов про червя, но с понятной поправкой на эстетику циркового зрелища: бравадно-праздничное начало (причем зачастую выполненное в виде абсолютно стандартного зачина) — и снижающий перебив в пуанте:

Висит на заборе афиша: «Приехал цирк! Уникальный номер! Единственная в мире говорящая лошадь! Спешите видеть!» Ну, народ собирается, начинается представление. Выводят на арену лошадь, подцепляют ее канатами и начинают поднимать под самый купол. Тут оркестр умолкает, барабанная дробь, потом полная тишина, лошадь отпускают, и она с этой высоты ххху-як в опилки. Лежит пять секунд, потом поднимает голову и говорит (*в голосе исполнителя звучит вся гамма горестей земных*): «Господи, когда же я сдохну...»

Висит на заборе афиша: «Приехал цирк! Уникальный номер! Единственная в мире говорящая лошадь! Единственный в мире летающий крокодил! Спешите видеть!» Ну, народ собирается, начинается представление. Выходит лошадь, бьет копытом и говорит: «Такого вы не видели еще никогда! Маэстро, туш!» Оркестр играет туш, из кулисы, судорожно перебирая лапами, вылетает крокодил, облетает арену по кругу и улетает обратно. Оркестр снова играет туш, лошадь раскланивается и уходит. После представления журналисты из местных газет дают сторожу трешницу, пробираются на конюшню, находят лошадь и спрашивают: «Скажите, это не обман зрения? Вы действительно умеете разговаривать?» Лошадь (*исполнитель устало поднимает глаза*): «Если очень надо... Если о-ооочень надо, то могу». — «А вас что здесь — бьют?» — «Меня-то нет. Но вы бы видели, ка-аааааа они пиздят крокодила...» Говорящая лошадь — вообще один из постоянных обитателей циркового пространства. Причиной тому, скорее всего, фоновая память о вполне реальных цирковых номерах с лошадьми, «умеющими считать», плюс стандартные для этого животного коннотации, связанные с тяжелой работой и приятием своей скорбной участи, заданные еще в относительно ранней анекдотической традиции. Вот анекдот, который уже в середине семидесятых воспринимался как бородатый:

Въезжает мужик на телеге в заводскую слободу — в гору, с трудом, телега тяжелая, аж оси трещат — и начинает кричать: «Дрова! Дрова! Я вам дрова привез!» Лошадь (*исполнитель саркастически косится назад через плечо*): «Ага, блядь. Ты привез!»

Впрочем, по схожей модели анекдоты о говорящих лошадях строились и в более позднее время, как в анекдоте начала 1980-х годов, относящемся к обширной «ковбойской» серии, спровоцированной, судя по всему, мультфильмами «Ковбои в

городе» (1973) Владимира Тарасова и «Раз ковбой, два ковбой» (1981) Анатолия Резникова:

Подъезжают три ковбоя к каньону. Первый говорит: «Не будь я ковбой, если не перепрыгну через эту канавку!» Разгоняется на лошади, прыгает и — в лепешку. Второй говорит: «Не будь я ковбой, если не перепрыгну через эту канавку!» Разгоняется на лошади, прыгает и — тоже в лепешку. Третий говорит: «Не будь я ковбой, если не перепрыгну через эту канавку!» Отъезжает на лошади на километр, разгоняется, и тут перед самым краем лошадь всеми четырьмя по тормозам. Ковбой: «Ты что делаешь, чучело?» Лошадь (*исполнитель невозмутимо приподнимает бровь*): «Ты ковбой, ты и прыгай...» Однако основным местом обитания говорящей лошади в позднесоветской анекдотической традиции все-таки оставался цирк. Вот еще пара сюжетов о цирковых лошадях:

Директор цирка заходит в кабак и видит, что за столиком в углу сидит лошадь и ковыряет вилкой в салате. Он, понятно, офигевает, подходит, начинает заглядывать ей за спину, под столик. Она поднимает голову и спрашивает (*исполнитель говорит низким грудным голосом, очень неспешно — стандартная исполнительская характеристика говорящей лошади в советском анекдоте*): «Мужчина, вы что-то забыли?» (*Исполнитель ошарашенно вытаращивает глаза*): «А вы что, и разговаривать умеете?» — «Ну естественно. А вас что-то не устраивает?» — «Да нет, что вы, это же сенсация! Завтра же приходите ко мне в цирк. Я обещаю вам самое лучшее стойло, отборный овес, ведро кваса каждый день, три кило морковки, три кило яблок — и зарплату, как у моего первого зама!» Лошадь (*исполнитель продолжает задумчиво ковыряться воображаемой вилкой в воображаемом салате*)'. «Зама-аанчиво, конечно... Я подумаю. Вот только скажите: зачем вам в цирке кандидат биологических наук?»

Звонок в кабинете директора цирка. Он снимает трубку. (*Исполнитель переходит на уже описанную выше речевую манеру*)'. «Скажите, вам в цирке нужна говорящая лошадь?» — «Ха. Ха. Ха. Очень смешно». И вешает трубку. Через пять минут опять звонок: «Так вам нужна говорящая лошадь?» Директор просто вешает трубку. Через пять минут еще один звонок. Директор (*исполнитель изображает закипающую агрессию*): «Слушай, придурок...» — «Только не вешайте, пожалуйста, трубку... Мне же неудобно копытом номер набирать».

Директор цирка — наравне с говорящей лошадью — один из самых устойчивых персонажей этой серии анекдотов, неизменно выступающий в роли этакого советского начальника, который по-своему болеет за дело, но мало в нем понимает, не знает, как распорядиться представившимися ему возможностями, и часто ведет себя по беликовскому принципу «как бы чего не вышло»: образ, вполне отвечающий образу номенклатурного работника в позднесоветском интеллигентском сознании. Еще один устойчивый персонаж — человек с чемоданом:

Приходит к директору цирка человек с чемоданом. «У меня для вас уникальный номер». — «Какой?» Человек открывает чемодан, оттуда выходят сто тараканов с ма-ааленькими такими скрипками, виолончелями, кларнетами и так далее. Встают полукругом и начинают играть Первую симфонию Брамса. Играют шикарно. Потом заканчивают, собирают инструменты и уходят обратно в чемодан. Директор отводит мужика в сторону и говорит: «Шикарный номер! Потрясающий! Но я вас взять, к сожалению, не смогу». — «Почему?» — «Ну, видите ли, цирк-то у нас выездной. А тут... Вот признайтесь честно. Первая скрипка у вас — еврей?»

Приходит к директору цирка человек с чемоданом. «У меня для вас уникальный номер». — «Какой?» — «Говорящая лягушка». Человек открывает чемодан, вытряхивает на стол лягушку. Та сидит и молчит (*исполнитель подбирает под себя руки на манер лягушачьих лапок и сосредоточенно смотрит перед собой в пространство*). Директор: «Ну?» Мужик: «Щас». И щелкает лягушку по носу. (*Исполнитель медленно и устало переводит взгляд*)'. «Ну, ква». Экзистенциальная ситуация жертвы, вынужденной страдать на потеху публике, порождает вполне естественный ресентимент:

Сидят два тигра на тумбах. Один другому: «Что-то публика нынче какая-то квелая. И не хлопают совсем. Может, взбодрим?» — «Давай... Ограду-то сегодня невысокую поставили...»

Выступают на арене акробаты. Потом выходит шпрехшталмейстер и говорит (*исполнитель изображает речевую и пластическую манеру шпрехшталмейстера*). «А сейчас на ваших глазах! Орангутанг с феноменальной памятью! Выпьет ведро воды!» Выходит орангутанг, выносят ведро воды, он выпивает и уходит. Никто ничего не понял. Ну, дальше выступают собачки, потом опять выходит шпрехшталмейстер и говорит: «А сейчас на ваших глазах! Орангутанг с феноменальной памятью! Выпьет три ведра воды!» Выходит орангутанг, выносят три ведра воды, он выпивает и уходит. Никто опять ничего не понял. Выступают клоуны, потом выходит шпрехшталмейстер и говорит: «А сейчас на ваших глазах! Орангутанг с феноменальной памятью! Обосыт первые шесть рядов!» Зрители вскакивают и к выходу. Шпрехшталмейстер (*исполнитель растопыривает руки*): «Куда вы? Куда?! Я же говорил — у орангутанга феноменальная память!»

Выступает дрессировщик с собакой, которая умеет считать. Дрессировщик: «Найда, сколько будет дважды два?» (*Исполнитель выдерживает паузу*): «Гав, гав, гав, гав!» — «А один плюс пять?» — «Гав-гав-гав-гав-гав-гав». Дрессировщик оборачивается к публике: «А теперь любой из вас может задать Найде свой арифметический пример!» Голос с галерки: «Восемнадцать на двадцать три!» Собака (*исполнитель нехотя поднимает голову и, не по-доброму прищурившись, ищет глазами посетителя в последнем ряду*): «Вот сам тут до вечера и гавкай, придурок».

Корова

Эротизированная корова как героиня позднесоветского анекдота, как уже было сказано выше, с большой долей вероятности восходит к мультипликационному фильму «Мой зеленый крокодил» Вадима Курчевского. Этот персонаж представляет собой более редкий вариант, хотя и не разовый:

Лето, утро. В коровнике просыпаются коровы — кто потягивается, кто жвачку дожевывает, кто колокольчик подвязывает, на пастбище идти. Тут открывается дверь и заходит еще одна — рога набекрень, вымя пузырем, еле на ногах стоит. Все ей: «Зорька, ты откуда?» (*Исполнитель медленно поднимает на зрителя томные, с поволокой глаза*): «От верблюда...»

Но подавляющее большинство анекдотов с этим персонажем пародируют архетипическую судьбу «простой русской женщины», стоически принимающей те суровые условия, в которых ей приходится существовать. Даже в тех случаях, когда сюжет так или иначе предполагает эротическую вовлеченность, пафос, как правило, сохраняется:

Приезжает на ферму зоотехник проводить искусственное оплодотворение. Ну, каждой корове шприц засунул, вприснул, имущество свое в багажник уложил, садится на «Запорожец» и к воротам. Смотрит, а там все стадо собралось. Сигналил-сигналил, не пускают. Ну, он окошко открывает, туда засовывается коровья башка (*исполнитель грустно смотрит на зрителя*): «А поцеловать?» Пожалуй, самой распространенной является микросерия, в которой в качестве протагонистов выступают сразу две коровы. Этот сдвоенный персонаж, вероятнее всего, каким-то образом заимствован из американской традиции шуток про «у тебя есть две коровы». В отличие от американского прототипа, две советские коровы редко превращаются в гномическую иллюстрацию того или иного политического или экономического порядка, но, во-первых, приобретают права самостоятельных (и главных!) действующих лиц, а во-вторых, отсылают зрителя все к тем же экзистенциальным вопросам, что и черви, и говорящие лошади. Один из примеров подобного сюжета — развернутого и включающего других персонажей — я уже приводил в «собачьем» разделе этого текста (анекдот про двух коров и Шарика). Если список действующих лиц сводится только к самим коровам, анекдот, чаще всего, бывает достаточно коротким и состоит буквально из нескольких фраз, задающих, соответственно, исходный и перебивающий скрипты.

Идут две коровы на бойню. Одна оборачивается и говорит: «Слушай, что-то я нервничаю. Ты тут в первый раз?» (*Исполнитель саркастически всплескивает руками*): «Нет, блядь, во второй!»

Стоят в поле две коровы. Одна говорит: «Слушай, мне иногда начинает казаться, что на самом деле люди нас не любят. Что вся их забота — только для отвода глаз. А на самом деле им нужны только наше молоко, наши дети и (*исполнитель переходит на заговорщицкий шепот*) наше мясо!» Вторая (*исполнитель изображает усталую презрительную усмешку*): «Как ты достала со своей теорией заговора!»

Второй анекдот, вероятнее всего, появился уже в постсоветские времена — по крайней мере, я его впервые услышал в конце 1990-х годов. Но поскольку он прекрасно вписывается в традицию, я решил им здесь не пренебрегать.

Впрочем, к сюжетам про двух коров эта серия не сводится, сохраняя только общий пафос:

Заходит в коровник доярка, пьяная в хлам. Гукается на сидушку, кое-как подставляет подойник — все, устала. Руки поднимает, а саму штормит. Корова, глядя через плечо: «Ладно, не парься, Мань. Держись за дойки, я сама попрыгаю».

Плывет по морю корова. Навстречу чайка летит: «Ты куда?» — «Да остоебло все дома. В Африку». — «Да ты чо, тебе ж тогда в другую сторону!» — «А кой хуй мне

разница? Все равно не доплыву».

Последний текст находится на границе еще одного жанра — абсурдистского анекдота, который в позднесоветской традиции почему-то получил устойчивое наименование анекдота «абстрактного». Корова — наряду с крокодилом и бегемотом (что позволяет с известной долей осторожности возводить этот жанр все к тому же мультфильму В. Курчевского «Мой зеленый крокодил») является здесь вполне привычным резидентом:

Летит ворона по лесу. Смотрит, на опушке корова на березу лезет. Ворона: «Ты что, рехнулась? Куда тебя несет?» (*Исполнитель делает ангельски-беззаботное выражение лица*): «Да вот, яблочек решила поесть». — «Ты что, дура? Это ж береза!» (*Исполнитель поднимает на зрителя просветленный взгляд*): «Да у меня с собой...»

Бык и петух

Анекдотические бык и петух, в отличие от коровы, персонажи неизменно бодрые и сексуально озабоченные: этакая пародийная иллюстрация к комплексу мачо. Сюжеты, в которых бык или петух выступают в роли протагонистов, всегда построены на гиперсексуальности либо самого главного героя, либо его оппонента, тоже быка или петуха.

Стоят на пригорке два быка, старый и молодой. А внизу пасется стадо коров. Молодой бык подсакивает к старому и говорит (*исполнитель переходит на суматошно-возбужденную скороговорку*): «Слушай, а давай сейчас быстро-быстро пожжем травки, быстро-быстро спустимся с холма и трахнем вон ту рыжую корову!» Старый бык не реагирует. Молодой две минуты походил вокруг, опять подсакивает: «Слушай, а давай мы все-таки сейчас быстро-быстро пожжем травки, быстро-быстро спустимся с холма и трахнем вон ту рыжую корову!» Старый — нулями. Молодой еще минуту потоптался, подходит в третий раз: «Ну слушай, ну может быть мы все-таки сейчас быстро-быстро пожжем травки, быстро-быстро спустимся с холма и трахнем вон ту рыжую корову?!» (*Исполнитель медленно поднимает голову, смотрит на воображаемого визави и говорит низким тягучим голосом*): «Нет. Мы этого делать не станем. Мы сейчас не торопясь поедим, потом ме-еее-едленно спустимся с холма и выебем все стадо».

Живут в стаде два старых быка. Возраст уже вышел, всех коров оприходовать уже не могут, телят мало. Приходит к ним как-то зоотехник и говорит: «Привык я к вам. И резать вас не буду. Живите, сколько проживете. Но придется съездить в племсовхоз и купить нового быка, молодого. Не обижайтесь». Ну проходит три дня, подъезжает ЗИЛ, а в кузове стоит огромный рыжий бычара с кольцом в носу, видит коров, и глаза у него тут же кровью наливаются. И тут один из старых начинает фыркать и землю рыть. Второй: «Ты чо, обалдел? Нафига тебе с ним драться? Он же тебя в лепешку. Да и хозяин прав — не тянем мы». Первый (*исполнитель, набывчившись, раздувает ноздри, но говорит тихо, краешком рта и в сторону*): «Да что ж я, самоубийца по-твоему? Мне главное, чтобы он и меня за корову не принял».

Живет у мужика старый петух — обленился, кур топчет редко. Покупает хозяин нового. Вот встречаются два петуха, молодой уже ногами топчет, гребень набок — готов старого порвать на месте. А тот подходит и вежливо так говорит: «Слушай, да не стану я с тобой драться. Ты сильнее, я понимаю. Но давай так: побежим вокруг сарая, если ты меня догонишь — все, отхожу в сторону и жду, когда меня в суп. А если не догонишь, то я разок перед смертью вон ту белую курицу трахну. Ну, напоследок, по старой памяти. Уважь старика, а?» — «Ладно, побежали». Вот бегут они вокруг сарая, заходят на третий круг, молодой уже догоняет, вдруг выскакивает хозяин с топором — хуяк, и молодому башку сносит. Распрямляется и говорит (*исполнитель недоуменно пожимает плечами и разводит руки*): «Что за жизнь такая пошла? Третьего петуха покупаю, и все пидоры!»

Купил мужик нового петуха — ебливого до страсти. Тот в первый же день всех кур перетрахал, потом еще по разу, потом еще. Хозяин думает: ну хоть ночью уgomонится. Только стемнело, спать лег, слышит, кошка на дворе орет и крылья хлопают. Так и уснул под эти вопли. С утра просыпается, выходит наружу и видит — в луже посреди двора валяетсядохлый петух, весь мокрый, обтерханный, и уже вороны вокруг собрались, примериваются. Хозяин: «Блядь, ну что за дебил. Дорвался. Чего тебе ночью-то было не передохнуть?» Тут петух открывает глаз, смотрит на хозяина и говорит (*исполнитель открывает один глаз и еле слышно произносит краешком рта*): «Тихо ты! Спугнешь ворон, тебя выебу, сука!» Еще один сексуально гиперактивный мужской персонаж — конечно же, кролик, хотя в анекдотах он встречается много реже, чем бык или петух.

Учит папа-кролик сына-кролика жизни: «Запомни сынок. Мы, кролики, очень уязвимые существа. Нам нечем защищаться от врагов, мы не очень быстро бегаем и даже в наших норах нас всегда может подстеречь опасность. Наше

единственное спасение — мы очень быстро размножаемся. Но даже и это нужно делать быстрее быстрого, чтобы никто не успел к тебе подкрасться, пока ты отвлекаешься на секс. Вот смотри. Видишь этих четырех крольчих? А теперь считай: раз-два-три-четыре... Все! Ну давай, попробуй теперь ты — и для начала будет неплохо, если ты за это время успеешь трахнуть двух». Сын (*исполнитель переходит на максимальную скорость счета*): «Раз-два-три-четыре-пять... Ой, прости, пап...»

Рыбы

Другая условно синантропная группа персонажей — это рыбы, которые практически без исключения встречаются в анекдотах про рыбалку, причем зачастую именно на правах главных действующих лиц. В этой группе работает обычное анекдотическое правило — самый мелкий и слабый герой вольно или невольно оказывается в роли трикстера, хюбриста и провокатора: как правило, это карась или ерш. Все остальные рыбы различаются между собой только названиями, задавая необходимое в ряде случаев разнообразие в линейке персонажей, а в остальном представляют безликую общую массу.

Пришел мужик на рыбалку, наживил, забросил, сел. Достал из рюкзака чекушку, поставил. Достал газетку, положил на нее хлеб, лучок, сала нарезал — тооненько так. Откупорил чекушку, налил в стакан. То-оолько рот приготовил (*исполнитель отставляет локоть в сторону, открывает рот и застывает в позе человека, предвкушающего первый глоток спиртного*) — и тут поплавок — дерг! И под воду. Мужик стакан отставляет — дерг удочку. А там карась (*исполнитель отмеряет пальцем размер в половину ладони*) — летит, летит, летит и — шлеп прямо в стакан. «Етить твою мать!» (*Исполнитель разводит руки в стороны, потом изображает последовательность проговариваемых телодвижений*). Ну, достал, обтряс, в воду выкинул, перенаживил, забросил, опять то-оолько стакан ко рту поднес — поплавок под воду. Он подсекает — голавль на полтора кило. Ну, мужик думает, уже неплохо. Уже не с пустыми руками. Не зря первого отпустил. Опять то-оолько за стакан — поплавок вниз. Он подсекает — лещ килограмма на два. Потом сазан на пять кило, еле выводил. Потом хищник пошел — судак, щука... Мужик уже не до водки, поставил сзади мешок, еле успевает с удочки рыбу снимать. Ну и вот лежат в мешке те самые лещ и сазан (*исполнитель втягивает руки по швам и с ненавистью произносит*): «Вот с-сука карась... Налива-ааают... Отпуска-аают!..»

Карась вообще самый частотный персонаж анекдотов про рыб — и охотнее всех прочих идущий на контакт с людьми:

Пришел мужик на рыбалку. Забросил, сидит. Полчаса сидит, час, второй. Вообще нулями, даже не шелохнулось. Тут выныривает рядом с поплавком карась — морда вздутая, глаза заплывшие: «Чо, мужик, клева ждешь?» — «Жду» (*Исполнитель прижимает ладонь к глазам и лбу жестом человека, у которого очень болит голова*): «Зря ждешь. Клева не будет. Клево было вчера».

Карась в позднесоветском зооморфном анекдоте — универсальный посредник между рыбами и людьми, причем, как правило, беззлобный и безвредный болтун. Не то ерш:

Плывет по реке лещ. Навстречу ерш: пузо толстое, морда блаженная, колючки веером. «Ты откуда такой довольный?» — «Да червями на халяву обожрался».

— «Где?» — «Да вон, лодку видишь? С утра там подьедаюсь». — «Ну спасибо», — и по газам. Ерш (*у исполнителя медленно сползает с лица улыбка, и на ее месте появляется злобный прищур*): «Плыви, плыви. Хер тебя кто будет семь раз подряд из лодки выкидывать».

Говорить о фильме или мультфильме, который мог выступить в роли исходного текста для анекдотов про рыб, бессмысленно. Пара сколько-нибудь пригодных в этом плане визуальных текстов — это мультипликационный микросериал «Осторожно, щука!» (1968) Михаила Каменецкого и Ивана Уфимцева и «Бобры идут по следу» (1970) Михаила Каменецкого, где щука выступает в роли основного и самого интересного действующего лица. Но если происхождение бобра как анекдотического персонажа связывать с мультфильмами Михаила Каменецкого можно и нужно, то по отношению к рыбам эта операция мало перспективна. Во-первых, в соответствующей анекдотической серии как раз щука если и появляется, то в роли незаметного статиста. А во-вторых, все «рыбные» анекдоты без

исключения завязаны на «человеческой» рыбалке, которой в этих мультфильмах как раз и нет — если, конечно, не считать таковой неоднократные попытки бобрят поймать щуку с применением разного рода кустарных технологий.

Ежик

Если для анекдотов про рыб указать какой-то конкретный медийный источник практически невозможно, то применительно к анекдотам про ежика он очевиден — это мультипликационная лента Юрия Норштейна «Ежик в тумане», снятая в 1975 году. Еж — стандартный персонаж в советской мультипликационной традиции еще со сталинских времен, но там у него совершенно другие характеристики, чем у ежика анекдотического, — это солидный, рационально мыслящий, наклонный к дидактике резонер, тогда как ежик из анекдотов есть существо, по степени неотмирности уступающее только лосю. Что понятно, если учесть сюжет норштейновского мультфильма и в особенности тамошнюю стилистику. Одинокое путешествие героя, с одной стороны, способного на сильные эмоции, а с другой, постоянно пребывающего в состоянии полной отстраненности, через пейзаж, залитый феллиниевским туманом; его встречи с персонажами и обстоятельствами, буквально вызывающими к символической интерпретации, — все это было настолько нестандартно, что не могло не породить отклика в культуре анекдота. Наркотизация в середине 1970-х годов еще не была в центральных областях России явлением настолько массовым, как в середине 1980-х, а потому, в отличие от «Добро пожаловать!», «Ежик в тумане» не породил прямых ассоциаций с сознанием, измененным психотропными веществами. Получившийся после анекдотической переработки персонаж обладает несколькими четко выраженными и вполне совместимыми между собой характеристиками: полной сосредоточенностью на себе и на тех странных идеях, которые приходят в голову; наклонностью к психотренингу и — достаточно жестоким чувством юмора, контрастирующим с общими визуальными (мультфильм видели все) и речевыми особенностями исходного образа.

Стоит на краю обрыва ежик и кричит вниз, в туман: «Лошадка-ааа! Лошадка-ааа!» *(Исполнитель пытается имитировать «мимишный» голос мультипликационного персонажа.)* Подходит сзади медвежонок: «Ежик, ты чего кричишь?» — «Лошад-ка-ааа!» Медвежонок *(исполнитель имитирует толчок в плечо)*: «Ты чего кричишь-то?» — «Лоша-дкаааа!» Медвежонок обходит его спереди *(исполнитель пригибается к воображаемому ежику и принимается трясти его за плечи)*: «Ежик, я с тобой разговариваю! Что ты тут...» *(Исполнитель резко меняет позу, давая понять, что изображает уже ежика, и совершает быстрый толчок руками. Выдерживает небольшую паузу, а потом все тем же мимишным голосом тянет)*: «Медвежо-оооонок! Медвежо-ооонок!»

Идет по лесу медвежонок, смотрит, стоит у какой-то норы ежик и кричит туда *(исполнитель подражает все тому же умирительно-детскому мультяшному голосу персонажа)*: «Хуйняаяя!.. Хуйняаяя!..» Медвежонок подходит и говорит: «Ежик, ну сколько раз можно тебе повторять. Его зовут не Хуйня. Его зовут Выхухоль». Ежик *(исполнитель неожиданно меняет тон на резкий и агрессивный)*: «Стану я всякую хуйню на вы называть...» По сути, механизм, действующий в этих анекдотах, тот же самый, что и в анекдотах про Инфермальную Девочку или в некоторых сюжетах о Чебурашке: персонаж, который в исходном скрипте представляется как маленький, совершенно безобидный и буквально вызывающий к умилению и сочувствию, в перебивающем сценарии оказывается жестоким циником. Впрочем, психоделические характеристики ежика далеко не всегда оборачиваются жестоким разочарованием для других персонажей. Сам он тоже время от времени бывает вынужден оказаться лицом к лицу с суровой нелицеприятностью бытия:

Стоит ежик на пеньке и говорит *(исполнитель сжимает кулачки, группируется и имитирует манеру речи человека, занимающегося самовнушением)*: «Я мощный! Я мощный!» Идет мимо лось, не заметил, выдохнул резко — ежик с пенька слетает и кубарем в кусты. Потом вылезает оттуда *(исполнитель стряхивает с себя воображаемый мусор)*: «Я мощный! *(Исполнитель горестно вздыхает, пожимает плечами и меняет манеру речи на обыденно-констатирующую.)* Но легкий».

Стоит ежик на пенке и повторяет (исполнитель показывает образ, соответствующий его представлениям о человеке, который занимается аутотренингом): «Я не пукну! Я не пукну! Я не пукну!» Потом — пу-ууук... (Исполнитель вздыхает, затем снова группируется и продолжает с той же интонацией): «Это не я! Это не я! Это не я!»

Экзотические животные: бегемот, жираф, крокодил, зебра

Визуальным первоисточником большинства анекдотов про бегемота в позднесоветской традиции со всей очевидностью является мультипликационный фильм Леонида Амальрика «Про бегемота, который боялся прививок» (1966) по сказке Милоша Мацоурека. Пластика и мимика центрального персонажа в этом мультфильме были «срисованы» с Михаила Яншина, который бегемота и озвучил: прием, повторенный несколько позже Федором Хитруком применительно к паре Винни-Пух / Евгений Леонов. В итоге бегемот в мультфильме, помимо положенных ему по сюжету качеств, приобрел выраженные черты сходства с неким обобщенным образом персонажей, которых пятидесятилетний, уже успевший набрать вес М. Яншин сыграл в нескольких популярных кинокартинах, снятых в первой половине 1950-х годов: «Мы с вами где-то встречались» (1954) Николая Досталь и Андрея Тутышкина, «Ревизор» (1952) Владимира Петрова, «Шведская спичка» (1954) Константина Юдина и так далее. Неумный маленький начальник, вполне довольный собственным местом под солнцем, был квинтэссенцией советского обывателя — и анекдотический бегемот принял на себя именно эту роль, с понятной понижающей трансформацией. Бегемот из позднесоветского анекдота — это тупое городское быдло, «гегемон»: в том уничижительном смысле, которое этот марксистский термин приобрел в интеллигентском обиходе 1970-х.

Просыпается утром бегемот, с глухого бодуна, мордой в луже. Садится кое-как, оглядывается (*исполнитель изображает последовательность полужаконченных движений*). Тут ему на руку лягушонок — прыг. Бегемот (*исполнитель тяжело всматривается в воображаемого лягушонка*): «Ты кто?» — «Я Вася». (*Исполнитель закрывает глаза, с силой бьет себя по лбу той ладонью, на которой сидел лягушонок, прижимает ладонь к голове и качает головой из стороны в сторону*): «Ох и хуёво же мне, Вася...»

Лягушонок здесь тоже не случаен. Мультфильм Леонида Амальрика населен двумя видами персонажей. С одной стороны, это индивидуализированные действующие лица (сам бегемот, его друг марабу, поросенок с воздушным шариком, кенгуру-почтальон и двое людей — врач и медсестра), а с другой — некие коллективные идентичности, представленные более или менее многочисленными группами одинаковых с виду зверей (крокодилы, волки, лягушки, тигрицы, обезьяны). Индивидуализированные персонажи наделены самостоятельными, более или менее значимыми ролями. Коллективные представляют некие обобщенные типажи со вполне конкретными социокультурными характеристиками. В первых сценах ленты действие происходит на пляже, и представители каждого из видов заняты какой-то одной стереотипной деятельностью: волки играют в домино, крокодилы — в мяч, тигрицы крутят хула-хуп, а лягушата танцуют твист под переносной проигрыватель. Деятельность отражает габитус: волки выглядят и ведут себя как городские маргиналы, крокодилы — как честные производственники, вырвавшиеся на выходной искупаться, тигрицы — манерные номенклатурные дамы, лягушки — «продвинутая» молодежь, вечные дети, которым нет дела ни до кого и ни до чего, кроме самих себя.

В «экзотических» анекдотах с удивительным постоянством встречаются персонажи, представленные именно в этом мультфильме, с некоторыми поправками. Волки (а также медведи и поросенок) исчезают напрочь, видимо не вписавшись в общую тропическую атмосферу. То же происходит с индивидуализированными персонажами — марабу и кенгуру: анекдот предпочитает работать с целыми социальными типами. Крокодилы и лягушки остаются, остаются жирафы, слоны и обезьяны, а вот с тигрицами происходит любопытная трансформация — сохранив полосатость и общую густую эротизированность, они меняют видовую принадлежность и превращаются в зебр. Правда, анекдотическая зебра, в отличие от всех вышеперечисленных персонажей, в бегемоте не нуждается и организует собственные, самостоятельные контексты, так что происхождение этого образа может быть и каким-то другим.

Как бы то ни было, самые частые партнеры бегемотов в позднесоветском анекдоте

— именно лягушки и крокодилы: видимо, еще и в силу того, что объединены с бегемотом общим местом на границе воды и суши. В первых кадрах мультфильма бегемот плещется на мелководье — и сохранит эту позицию практически во всех известных мне анекдотах. Свойственная анекдоту понижающая инверсия сказывается в случае с бегемотом на морально-волевых характеристиках. Неуверенный в себе, трусливый эскапист превращается в толстого и вечно нетрезвого трамвайного хама — судя по всему, не без влияния цельного и вполне узнаваемого образа, созданного Алексеем Смирновым (охотно эксплуатировавшим в кадре собственные габариты) в невероятно популярной кинокомедии Леонида Гайдая «Операция „Ы“ и другие приключения Шурика» (новелла «Напарник»), снятой за год до мультфильма про бегемота.

Стоит в луже бегемот. Идет мимо другой. «Лёха, пойдем на болото лягушек давить?» (*Исполнитель поднимает сонные глаза и раздраженно отвечает*): «Вот щас все брошу и пойду».

Впрочем, пострадавшей стороной, пусть редко, но бывает и сам бегемот — особенно в тех случаях, когда выходит из привычного состояния тяжелой мизантропической апатии:

Стоит в луже бегемот и слушает. А из-за камышей звук такой: «С-с-с — чпок! С-с-с — чпок! С-с-с — чпок!» Идет мимо другой: «Слышь, братан! Эт чо там такое?» (*Исполнитель лениво поднимает голову и пожимает плечами*): «Да слон лягушек ебет. А они лопаются». — «Эх ты! Пойду посмотрю!» Стоит бегемот дальше. Из-за камышей: «С-с-с — чпок! С-с-с — чпок! С-с-с — БА-БАХХ!!!» Возможно, этот, последний анекдот составляет вариативную пару к уже упоминавшемуся выше тексту про пьяного Винни-Пуха, Пятачка и две кучи лягушек.

В исходном мультфильме была сцена с диалогом между бегемотом и интеллигентным жирафом. Анекдот, конечно же, не мог пройти мимо настолько выигрышной контрастной пары, строго разнеся персонажей по двум антагонистическим социокультурным категориям:

Встречаются жираф и бегемот. Бегемот (*исполнитель вытягивает голову в плечи и изображает на лице «жлобскую» мину*): «Слышь, братан! А тебе нахуя такая шея длинная?» Жираф (*исполнитель вытягивает шею вперед, делает беззащитные глаза, губы бантиком и переходит на пародийно-интеллигентскую манеру речи*): «Видите ли, вот представьте — пришли вы вечером с работы. Скушали кусочек сыру, налили себе рюмочку коньячку, хлоп! И он — по горлышку, по горлышку, по горлышку...» (*Исполнитель снова вытягивает голову в плечи и недоверчиво прищуривается*): «А если обратно?»

Любопытно, что исполнитель анекдота занимает по отношению к этой паре персонажей некую метапозицию, не ассоциируя себя ни с той, ни с другой моделью поведения, — и зрителю предлагает занять точно такую же. Несмотря на ощутимый сдвиг позднесоветской анекдотической традиции в сторону условно-интеллигентских предпочтений, анекдот сохраняет привычную наклонность не только к деконструкции любого пафоса, но и к дискредитации любой представляемой социальной роли. Поэтому гротескный образ интеллигента, сложившийся в классическом советском анекдоте, никуда не девается, сохраняя характеристики, закрепившиеся за ним еще в сталинском комедийном кино. Персонаж, так или иначе представляющий интеллигентскую позицию, чаще всего репрезентируется как социально неадекватный инфантильный пижон, наделенный узнаваемыми атрибутами (очки и шляпа) и не менее узнаваемой манерой речи, отчасти позаимствованной из сценической манеры Эраста Гарина. В этой классической своей ипостаси анекдотический жираф, несмотря на всю свою претенциозность, еще и недалек:

Приходит бегемот к директору зоопарка. «Слушайте, я так больше не могу. Переселяйте меня в другой вольер». — «А что такое?» — «Да не высыпаюсь ни хера! Соседи достали!» — «Да у вас же прекрасные соседи! Слева жираф, такой тихий, интеллигентный. А справа заяц — от него-то какие могут быть проблемы?»

— «Какие... Такие! Заяц весь день анекдоты травит, а жираф потом всю ночь смеется!»

Типологическое сходство как самих персонажей, так и распределения между ними социальных ролей и речевых характеристик дает некоторые основания полагать, что именно пара бегемот — жираф трансформировалась на рубеже 1980-1990-х годов в наиболее узнаваемый анекдотический тандем ранней постсоветской эпохи: нового русского в малиновом пиджаке и с золотой цепью толщиной в палец и нищего, но блюдущего собственное достоинство интеллигента. Причем в данном случае одна из сторон вызывает настолько массовое и жесткое неприятие, замешанное на неудобном сочетании таких контрастных ингредиентов, как презрение и зависть, что анекдотическая непредвзятость дает сбой. В постсоветских анекдотах про новых русских любой противостоящий главному герою персонаж подается как минимум нейтрально — и ненавязчиво предлагается зрителю в качестве объекта эмпатии.

Сидят на банкете рядом новый русский и интеллигент. Новый русский наваливает и жрет, наваливает и жрет, а интеллигент положил себе ложечку салата и сидит, в нем ковыряется (*исполнитель изображает предельно «аристократичную» манеру обращения с ножом и вилкой*). Новый русский берет очередную тарелку, отсыпает себе, разворачивается к интеллигенту: «Братан, смотри, какая колбаска! Халявная! Давай я тебе положу!» — «Нет, спасибо, не хочется». — (*Исполнитель отчетливо играет на контрасте двух речевых и поведенческих манер*): «А вот смотри, икорка! Будешь?» — «Нет, благодарю вас, мне всего довольно». — «А чо ты такой скучный? Этого не буду, того не буду? Халява же!» (*Исполнитель с легкой нотой раздражения кладет перед собой воображаемые вилку и нож и поднимает глаза*): «Вы знаете, я сам привык решать, что и когда мне есть. Я ем, когда мне хочется, а когда не хочется — не ем». (*Исполнитель изображает полное детское непонимание*): «Не, бля, братан, ну ты прям как животное!»

Приходит интеллигентная семья в ресторан — отметить юбилей совместной жизни. Три месяца с зарплаты откладывали, надели все самое лучшее, сынишку нарядили, пришли, сели за столик, заказали самое дешевое блюдо, бутылку минералки и три прибора. На троих разделили, родители сидят, едят по кусочку, а пацан все сожрал за минуту и вертится (*исполнитель делает жалобное лицо*): «Маам, пааап, я есть хочу...» — «Перестань. Веди себя прилично. Вот придем домой, я тебе гречку сварю». А напротив сидит браток в малиновом пиджаке, и перед ним весь стол завален: дичь, фрукты, мясо, черная икра, вино, коньяк. И мальчик так (*исполнитель приоткрывает рот и изображает замороженный взгляд*). Новый русский его замечает и говорит: «Пацан, ты чо, голодный? Ну иди сюда. Вот, ананас хочешь? А рябчика? (*Исполнитель изображает гипнотическое состояние и начинает медленно приподниматься*.) Мама: «Дениска, сиди спокойно!» Потом к новому русскому: «Спасибо, но мальчик сыт!» (*Исполнитель изображает максимальную степень открытости и радушия*): «Не ссы, мальчик!»

Впрочем, вернемся к нашим бегемотам. Любая сформировавшаяся анекдотическая серия чревата «аутодеконструкцией», обманом зрительских ожиданий за счет разрушения собственного канона. Достигается этот эффект, как правило, одним из нескольких в равной степени предсказуемых способов: анекдот чаще всего избегает многоходовых логических комбинаций, которые могут ослабить эффект «перебивающего» сюжета. Каноническая структура может трансформироваться либо путем изменения ситуативных рамок, в которых разворачивается устойчивый сюжет, либо путем смешения разных анекдотических микрожанров, либо элементарной «переменой мест», перераспределением привычных ролей между ключевыми персонажами (как, скажем, в случае с позднесоветской перестановкой «тупого» и «нормального» партнеров в анекдотической паре чукча — геолог, в результате которой сформировался самостоятельный канон). Последний вариант является наиболее частотным — не стала исключением в этом смысле и серия про бегемота, как в приведенном выше анекдоте о лягушонке, у которого «бегемот прилип к жопе».

Другой вариант деконструкции анекдотического канона, как уже и было сказано,

строится на смешении жанров. Вот результат инбридинга анекдота про бегемота с «абстрактной» серией:

Сидят на берегу два бегемота и вяжут шапочки. Подходит крокодил: «Мужики, тут глубина нормальная? Из дна ничего не торчит?» Один из бегемотов: «Да все путем, не ссы, купайся». Крокодил разбегается и — бул-тыхх в воду. Через минуту всплывает кверху брюхом, весь разодранный и башка на сторону. Второй бегемот: «Ну зачем ты его обманул?» (*Исполнитель разворачивается к воображаемому собеседнику и переходит на раздраженно-сварливую интонацию*)'. «А зачем ты мне вчера шапочку распустил?!»

Еще один персонаж «экзотической» серии — зебра, представляющая собой локальный вариант других эротизированных героинь (коровы, лисы, тигрицы, мышки и белочки) с одним, но значимым отличием. Зебра, как и жираф, — фигура, откровенно претендующая на элитарный статус.

Заходит зебра на скотный двор. Подходит к корове (*исполнитель переходит на манерную интонацию, отсылающую к кинематографическим персонажам Людмилы Гурченко и Рины Зеленой*): «Скажите, а кто вы и что вы делаете в этом забавном месте?» Корова: «Я корова. Даю молоко». — «Я вас поняла. Большое спасибо». Подходит к другой: «Скажите, а вы тоже корова? И тоже даете молоко?» — «Да» — «Потрясающе! Никогда не видела ничего подобного». Идет дальше, подходит к быку: «Скажите, а вы чем здесь занимаетесь? Также даете...» (*Исполнитель мрачно поднимает глаза и произносит с тяжелой уверенностью в голосе*)'. «Нет, я никому ничего не даю. А вот ты сейчас снимешь эту полосатую пижамку, и я тебе покажу, чем я здесь занимаюсь».

Постсоветская традиция сохранила этот образ зебры, усилив его за счет новых реалий:

Стоит гаишник на дороге. Видит, мчится красный открытый «феррари», километров под двести, а за рулем зебра. Он то-олько палочку вынул, а машина уже мимо него — вжжжхх! Тьфу, думает, верное бабло пропало! И вдруг визг тормозов, машина останавливается, потом задним ходом, почти на той же скорости — и прямо к гаишнику. И зебра так (*исполнитель приподнимает воображаемые очки и томно произносит*)'. «Скажите, любезный, а в каком секс-шопе вы приобрели эту замечательную полосатую палочку?»

Впрочем, время от времени те особенности габитуса, благодаря которым все запоминают зебру еще в раннем детстве, перестают нуждаться в эротическом оформлении. Яркая внешность объединяет ее еще с одним — тоже не слишком частотным — персонажем позднесоветского зооморфного анекдота: Заходят к фотографу пингвин и зебра. «Снимете нас на память?» Фотограф: «Вам цветную?» — «Да нет, пожалуй, черно-белая нас вполне устроит». Стильная черно-белая раскраска пингвина сама по себе провоцирует на вполне опознаваемые аудитории параллели с конкретными человеческими костюмами и типажам — так что вопрос о возможных источниках здесь можно было бы и не ставить:

Едут два нарика на машине. Один за рулем кемарит, другой рядышком. Вдруг — шарах, на что-то наехали. И дальше едут. Через полчаса тот, который за рулем, спрашивает: «Лех, ты не в курсе? Пингины бывают ростом в метр шестьдесят?» — «Да вроде чуть поменьше, но кто их знает». — «А платочки на голове они носят?» — «Не, вот платочков точно не носят». (*Исполнитель тяжело вздыхает*)'. «Ну значит, пиздец, монашку сбили...»

Заходит в бар пингвин. Берет мартини с вишенкой. Выпивает, расплачивается и на выход. Бармен ему: «А знаете, вы у нас первый пингвин за все время, пока я владею этим баром». Пингвин (*исполнитель аристократически вздергивает бровь и роняет через губу*)'. «Ну, судя по ценам, я же и последний».

Пингвин — настолько запоминающаяся и комичная фигура, что одной только черно-белой окраской традиция не удовлетворяется. Вот анекдот из

«абсурдистской» серии, который, с большой долей вероятности, косвенно отсылает к визуальному первоисточнику позднесоветских анекдотов про пингвинов — к мультипликационному фильму Владимира Полковникова «Пингвины» (1968), где рассказывается душещипательная история о предательстве и о беззаветной любви, которая, впрочем, циническим позднесоветским разумом неизбежно считывалась как исполненная ложного пафоса история о самозабвенном родительском идиотизме, разыгранная нелепыми персонажами, за спинами у которых с неизбежностью маячит горьковский «глупый пингвин» из затверженной в школе до отвращения «Песни о Буревестнике»:

Летят над морем два пингвина. Один другому: «И как только у тебя летать получается... Толстый. Жирный. Хвоста нет. Крылья махонькие, кривые...»
(Исполнитель раздраженно огрызается в сторону воображаемого собеседника):
«На себя посмотри, урод!»

Орел

Потенциальных источников, из которых позднесоветский анекдот мог позаимствовать образ орла, как минимум два. Наиболее вероятный (и более ранний) — это гордый и мудрый орел из уже упоминавшегося мультипликационного фильма Василия Ливанова «Самый, самый, самый, самый» (1966). Но по крайней мере часть исполнителей явственно имитировала при передаче речи орла голос коршуна Чилия из мультсериала о Маугли (1967–1971) Романа Давыдова. Орел в позднесоветском анекдоте — воплощение величия, которое буквально взывает к понижающей инверсии. По этой причине в партнеры орлу регулярно достаются персонажи откровенно ничтожные, которые унижают его одним только фактом соприсутствия «в кадре», не говоря уже о том, что ситуативно орел неизменно им проигрывает:

Летит орел между небом и землей. Высоко, прохладно, привольно. Реки внизу как ленточки, дома как точки, людей вообще не видно. И тут у него из жопы *(исполнитель изображает звук откупориваемой бутылки)* выныривает глист: голова в летном шлеме, морда в очках: «Эй, в рубке! На какой высоте идем?» — *(Исполнитель меняет скрипучую скороговорку на низкий грудной баритон с медлительными сказительскими интонациями)*: «Три тысячи метров». — «Понял!» Голова скрывается. То-оолько орел голову обратно вперед разворачивает, опять — ппук! «А ты, часом, выше идти не собираешься?» — «Нет! А что?» *(Исполнитель произносит тоном как бы извиняющимся, но с отчетливо нахальным выражением лица)*: «Да тут братва кипишится, как бы ты не обосрался...»

Летит орел над облаками — спокойный, гордый, уверенный. Поворачивает голову и вдруг видит, у него на плече сидит воробей в летном шлеме. «Ты кто?» *(Исполнитель меняет голос на прибалтненную — через губу — растяжку)*: «За дорогой — следы...»

Для того чтобы дискредитировать исходный пафос, ничтожный партнер требуется орлу далеко не всегда. Вот анекдот, который скорее показывается исполнителем, чем рассказывается:

Летит орел *(исполнитель расставляет руки в стороны и слегка покачивает ими, изображая крылья парящей птицы)*. Влетает в ущелье *(исполнитель начинает оглядываться направо и налево, оценивая расстояние до стен ущелья — сперва спокойно, а потом все чаще, одновременно меняя выражение лица со спокойного и уверенного на обеспокоенное — и вплоть до панического)*. «Опи!» *(Исполнитель перебрасывает руки в плоскость вперед-назад, как серфингист — и продолжает «лететь» дальше с прежним горделивым выражением на лице.)* Впрочем, и для воробья орел — партнер скорее ситуативный. Продемонстрировать классический для маленького анекдотического животного хюбрис он вполне в состоянии и на другом составе участников:

Едет по дороге мотоциклист: в шлеме, в очках, все как положено. И тут ему в лоб воробей — бац. И кверху лапами. Ну, мужику птичку жалко стало, остановился, подобрал, в кармане домой привез. Дома положил в клетку, водички в блюдце налил, хлеба крошил и на работу поехал. Воробей в клетке в себя приходит *(исполнитель приоткрывает один глаз и, прищурившись, оглядывается вокруг)*. «Решетка... хлеб... вода... Блядь, видать, опять мотоциклиста грохнул...»

Сидят два воробья зимой на ветке, на солнышке греются. Один другому: «А вот если бы у тебя была куча денег, ты бы что сделал?» — «Купил бы мешок овса и завел себе ласточку. А ты?» — «А я бы купил мешок овса, мешок проса и завел себе двух ласточек». Тут их сверху ворона окликает: «Эй, миллионеры! Летите за угол, там только что лошадь насрала. А то без горячего останетесь».

Дракон / Змей Горыныч

В отличие от орла, такой сугубо сказочный персонаж, как Змей Горыныч, которого анекдотическая традиция регулярно контаминирует с Драконом, не дискредитирует саму идею отстраненного и уверенного покоя, а утверждает ее — параллельно деконструируя богатырский пафос борьбы с абсолютным злом. Змей Горыныч в анекдотах чаще всего — миролюбивый интеллигент, домосед, который категорически не желает понимать, почему самый факт его существования провоцирует в ком-то агрессию:

Пятница. Вечер. Приходит домой Змей Горыныч. Ну, ужин себе соорудил, водочки налил из графинчика в три стопочки. То-оолько ко рту нести — в дверь шарах! Бабах! Змей Горыныч вздыхает, ставит стопочку, подходит к двери, выглядывает в глазок — там Илья Муромец стоит, пьяный в жопу. *(Исполнитель изображает, как накидывает на дверь цепочку и приоткрывает ее)*: «Ну, чего тебе?» *(Исполнитель переходит на пьяную манеру говорить с выраженными былинными интонациями)*: «Ты, змеюка поганая! Всю нашу Землю-Мать побил-поругал! Ни женщин не щадил, ни малых детушек! Выходи на смертный бой!» Змей Горыныч вздыхает и говорит *(исполнитель переходит на миролюбивые интеллигентские интонации)*: «Илюш, ну ты как напьешься, тебя на подвиги тянет». — «Ничего не знаю, выходи и все!» — «Илюш, ну пятница, вечер. Только домой пришел, поесть приготовил. Завтра хотел на природу слетать с утра, на рыбалку. Слушай, а давай до понедельника?» — «Точно?» — «Точно».

— «Прям с утра?» — «Прям с утра». — «Ну ладно». И уходит. Змей Горыныч поужинал, выпил, то-ооолько к диванчику — опять в дверь ломятся *(исполнитель еще раз изображает ту же последовательность телодвижений)*. Стоит Илья Муромец, еще пьянее прежнего: «Не могу ждать, душа горит! Боль за нашу Россию-Матушку, за города ее и села, за храмы...» — «Илюш, ну договорились же на понедельник». — «А не обманешь?» — «Нет». — «Прям железно?» — «Железно». — «Ну ладно». И уходит. Змей Горыныч вернулся, лег, пледиком накрылся, телек включил. Лежит себе, блаженный. Левая голова уже дремать начала. И тут опять — шарах! Бабах! «Да еб твою мать!» Ну, встает, халатик накидывает, подходит к двери, глядит в глазок — а там никого. Ну он цепочку накиннул, дверь приоткрыл — никого. Тогда средняя голова на хоботе так *(исполнитель делает плавное змееобразное движение рукой вперед)* сквозь щель. Тут ее Илья Муромец из-за косяка мечом-кладенцом: аххх! И голова так: тыдык, тыдык, тыдык *(исполнитель изображает катящийся по земле округлый предмет)*. Две оставшиеся головы так переглядываются через пробел *(исполнитель выставляет вперед согнутые в локтях руки, ладонями изображая две змеиные головы, потом разворачивает их друг навстречу другу)*: «Ну не мурак?...»

Ноябрь, ветер, дождь, холодища. Сидят в пещере Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович, у костерка греются, водку жрут. Тут прилетает Змей Горыныч и говорит человеческим голосом: «Мужики, а можно я тут с вами посижу?» — «Иди на хуй!» Улетел. Через полчаса опять башку засовывает: «Мужики, а может, все-таки посижу?» — «Сказано тебе, змеюка, иди на хуй!» Ну опять улетел. Через час перепились, разомлели, опять засовывается: «Мужики...» — «Ладно, ладно, заползай. Только будешь отсвечивать, порубаем на хер». Змей Горыныч заползает, сворачивается в дальнем углу, лежит и шепчет *(исполнитель делает лицо обиженного ребенка)*: «На хуй... на хуй... А может, живу я здесь...»

Идет по лесу богатырь, дракона ищет. Выходит к горам, смотрит — пещера, а из нее драконом так и прет. Ну, он подходит к пещере, достает меч-кладенец и кричит: «Ты, враг народа, выходи на смертный бой! Предстань передо мной, сразимся в честном бою!» Тут откуда-то из-за горы голос: «Ладно, ладно, сейчас предстану. Только в жопу перестань орать».

Идет по мертвому полю Добрыня Никитич. День идет, два идет, три идет. Жара, сушь, марево. Вдруг видит — вдали колодец. Ну, он бегом, голову в воду и давай

пить. Пьет, пьет, пьет, голову поднимает, а перед ним Змей Горыныч стоит, огромный, страшный и огонь у него из хоботов хлещет. Ну, Добрыня вынимает меч, заслоняется щитом — и на змея. День рубит, два рубит, три рубит, а у того все новые головы растут на месте старых. Чует, смерть подходит. Опускает он меч, опускает голову и говорит: «Твоя взяла, чудовище! Что мог, я сделал, а ныне — смерть моя уж недалеко...» Змей Горыныч: «А что ты тут делал-то?» — «Да вот, хотел воды напиться...» — «Ну и кто тебе мешал?»

Бьются Илья Муромец со Змеем Горынычем. Илья — рраз! — мечом-кладенцом и срубил змею голову. Бьются опять. Он снова — ррраз! — и еще одну голову срубил. Тут змей изловчился и — рраз! — срубил Илье буйну голову. Голова так катится *(исполнитель изображает катящийся округлый предмет и вращает глазами)* и орет: «Два-один! Два-один!» Впрочем, даже анекдотический Змей Горыныч не всегда бывает безобиден — хотя этот вариант персонажа в традиции встречается нечасто. Налетел на деревню Змей Горыныч. Все дома пожег, мужиков поубивал, женщин-девок всех изнасиловал, малых детушек в колодец покидал. Лежит на холме над деревней *(исполнитель изображает усталое и довольное выражение на лице)*: «Вот такой я странный зверек!»

Приходит в пятницу вечером Змей Горыныч домой. Не пьяный, но и не трезвый. Жена открывает: «Что, опять нажрался, скотина? А ну дыхни!» Глупая, нелепая смерть.

Сидит дракончик на тротуаре, плачет. Люди спрашивают: «Ну что ты плачешь?» — «Я совсем оди-иин!» — «А мама у тебя есть?» — «Была-аааа...» — «А где ж она?» — «Съе-ееел...» — «А папа?» — «То-ооооже съе-ееел...» — «Ну и кто ты после этого?» — «Сироти-иинушка-ааа...» Собственно, всерьез дискредитирует светлый анекдотический образ Змея Горыныча только первый анекдот. Второй — просто хулиганская вариация на тему Змея-домоседа. А третий, по большому счету, вообще должен был бы попасть в следующую подборку, поскольку инспирирован он не страшными сказочными драконами, а вполне конкретным дидактическим советским мультиком о вреде жадности, обжорства и эгоизма. Это «Сладкая сказка» (1970) Владимира Дегтярева, и в роли главного перевоспитуемого там выступает именно Дракончик.

Золотая Рыбка

Еще один сугубо сказочный персонаж, обогативший собой традицию советского зооморфного анекдота, — это Золотая Рыбка. Источник здесь очевиден — это мультфильм «Сказка о рыбаке и рыбке» (1950) Михаила Цехановского, представляющий собой пышную, в духе позднесталинского имперски-националистического «большого стиля», и вполне дословную иллюстрацию к двум каноническим текстам, известным каждому выпускнику советской школы практически наизусть (в качестве экфрастической рамки в мультфильме использован зачин из «Руслана и Людмилы», с пафосным акцентом на строчке «Там русский дух... Там Русью пахнет!»).

Главный функционал ключевого действующего лица в анекдотах о Золотой Рыбке, в полном соответствии с исходным пушкинским текстом, состоит в исполнении желаний — и вполне ожидаемо, что анекдотической инверсии прежде всего подвергается именно эта составляющая сюжета. В мультфильме 1950 года Золотая Рыбка получила от озвучившей ее Марии Бабановой голос идеальной сказочной возлюбленной и былинную интонацию, среди главных компонентов которой угадываются «женская мудрость» и «женская покорность». И та логика, согласно которой анекдот искажает базовые мотивации персонажа, достаточно предсказуема: Золотая Рыбка из доброй волшебницы, которая жалеет незадачливого старика, доброго, но совершенно бесхребетного, и до последнего терпит выходки вздорной старухи, превращается в трикстера, наделенного выраженной склонностью к *black comedy*. Часть анекдотов, использующих этот способ инверсии, работает с набором привычных сказочных персонажей, переворачивая только саму модель их взаимодействия между собой:

Поймал старик Золотую Рыбку. А она ему и говорит человеческим голосом (*исполнитель переходит на былинные интонации*): «Скажи мне, старче, а жива ль еще твоя старуха?» — «Жива». (*Исполнитель выставляет руку перед собой жестом, которым принято привлекать полное внимание собеседника и переходит на максимально суггестивную интонацию*): «Тогда хорошенько подумай над первым желанием... Хорошенько...»

Поймал старик Золотую Рыбку. А она ему и говорит человеческим голосом (*исполнитель переходит на былинные интонации*)'. «Скажи мне, старче, а жива ль еще твоя старуха?» — «Жива». (*Исполнитель вздыхает и говорит с обреченно-констатирующей интонацией*): «Ну тогда жарь меня, старик». Имеет смысл обратить внимание на некоторую нестандартность зачина в большинстве анекдотов про Золотую Рыбку. В первой фразе здесь зачастую используется перфект, совершенная форма глагола в прошедшем времени, а не настоящее продолженное, как в обычном анекдотическом зачине. При этом смысловой и интонационный акцент делается не на подлежащем и не на сказуемом, а на прямом дополнении — «Золотую Рыбку». Тем самым исполнитель заранее подчеркивает 1) уникальность события, впрочем уже знакомого зрителю из школьной программы; 2) замкнутость и предсказуемость возникшей вследствие этого события ситуации — за актом поимки с неизбежностью следует загадывание принципиально исполнимых желаний (как правило, одного или трех); и 3) усиливает «сказительский» компонент исполняемого текста за счет значимой отсылки к пушкинскому оригиналу, заранее превращая свой номер в пародию на доминантный школьный дискурс.

Иногда в пуанте анекдота сталкиваются между собой принципиально разные компоненты этого дискурса, отличающиеся друг от друга во всем (жанр исходного произведения; его «прописка» в программе по словесности для младших или для старших классов; и, соответственно, разные типы связанного с ним дидактического меседжа), кроме самого факта вписанности в школьный канон:

И в третий раз пришел старик на берег синего моря. Видит, на море черная буря. Стал он кликать Золотую Рыбку. Приплыла к нему Рыбка (*исполнитель резко меняет интонацию со сказительской на официально-деловую*) и, ни о чем не

спрашивая, продиктовала адрес студента Раскольниковова.

Собственно, элемент литературной пародии есть уже и в двух ранее приведенных «классических» по форме анекдотах, где в пушкинский текст вводится отсылка к еще одному стихотворению из школьной программы — есенинскому «Письму матери» («Ты жива ль еще, моя старушка...»).

Однако вернемся к трикстерской природе анекдотической Золотой Рыбки. Как правило, проявляется она в злонамеренной подмене одного смысла, заложенного в формулировку желания, другим, не заложенным туда осознанно, но возможным — при соответствующей интерпретации высказывания. В результате магический акт, который, как представляется высказывающему желание персонажу, приведет к радикальному улучшению его ситуации, приводит к более или менее радикальному ее ухудшению — в полном соответствии с мифологической и сказочной традицией, в которой неверно или недостаточно четко сформулированное желание практически неизменно приводит к тому же результату: Поймал мужик Золотую Рыбку: «Ну что, вобла недоделанная? Желания исполнять будем? Или сразу на сковородку?» (*Исполнитель имитирует «волшебный» голос Марии Бабановой*): «Не убивай меня, добрый человек! Исполню я твое желание. Но только брось меня сначала в воду...» — «А не обманешь?» — «Исполню...» Ну, мужик в воду ее бросает, а она ему оттуда: «Помял ты мне золотые перья, так что не смогу я три твоих желания исполнить. Но обещания не нарушу — исполню хотя бы одно». — «Ну давай одно, хрен с тобой». — «Загадывай!» — «Ладно. Хочу, чтобы у меня все было!» — «Исполнено! (*Исполнитель резко меняет тон на цинично-констатирующий*)'. У тебя все было».

Получил инженер в кои-то веки путевку на Черное море. Поселили его в хибарке на шесть квадратных метров — и даже талонов на обед не дали. Ну, он такой расклад предвидел, думает — возьму с собой сеточку, где-нибудь в камнях кину, без рыбы не останусь. Вот кинул с вечера, «Завтраком туриста» поужинал, лег спать. Утром встает — и к камням. Выбирает сеть — а там Золотая Рыбка. «Отпусти меня, — говорит. — Исполню я одно твое желание — больше тебе не положено по штатному расписанию» — «Ладно. Хочу столько денег, сколько поместится в здешнем моем домике!» — «Иди себе с богом. Исполнено!» Ну, он весь радостный такой летит домой, распахивает дверь — а там на полу трешница лежит. Он обратно к берегу и давай Рыбку звать. Выплывает к нему Золотая Рыбка: «Чего тебе, трудовая интеллигенция?» — «Как чего? Ты ж меня обманула! Там три рубля!» — «А что, не поместились?»

Стоит на берегу моря сухорукий и рыбу ловит (*исполнитель поджигает правую руку, судорожно согнутую в запястье ладонью вниз, себе к боку, а левую выставляет вперед, зажав в ней воображаемую удочку*). Вдруг — дерг! — Золотая Рыбка. «Загадывай три желания, добрый человек!» Сухорукий: «Хочу, чтобы у меня обе руки были одинаковые!» (*Исполнитель резко роняет воображаемую удочку и поджигает левую руку так же, как правую.*) «Нет, наоборот!» (*Исполнитель оставляет руки прижатыми к бокам, но резко разворачивает их ладонями вверх, обозначая сдвоенный «нищенский» жест.*) «С ума сойти!» (*Исполнитель в меру способностей изображает дурашливую мину и по-идиотски ржет.*)

Достается от Рыбки не только людям, загадывающим желания, но и другим участникам сюжета:

Тонет в море корабль. Матросик выплывает, смотрит — остров на горизонте. Ну, снимает с себя всю одежду, чтобы на дно не утянула, и давай плыть. Почти уже доплыл — и тут выныривает акула, цап, и откусывает ему все самое дорогое. Он хват рукой, вроде, поймал, что откусили. Выбирается на берег, разжимает кулак, а там Золотая Рыбка. «Отпусти, — говорит, — меня, исполню любое твое желание». Матросик думает — ну, пруха. Сейчас еще лучше сделаю, чем было. Отпускает Рыбку и говорит: «Хочу, чтобы хрен у меня был в метр длиной и в руку толщиной!» — «Хорошо!» Он смотрит вниз, а там ничего не прибавилось. И тут вдруг у берега бурун, водоворот и — всплывает акула кверху брюхом. Матросик: «Рыбка, это что такое?» (*Исполнитель снисходительно бросает через плечо воображаемому*

собеседнику)'. «Чо-чо... Хуем твоим подавилась, вот чо...»

Впрочем, иногда в искажении желания Рыбка оказывается не виновата — или, по крайней мере, виновата не вполне, — поскольку эту функцию с успехом выполняют сами желающие.

Сидит на баке матрос-первогодок и рыбу ловит. Раз — попадается Золотая Рыбка. «Отпусти меня, салага. По сроку службы тебе, конечно, ничего не положено, но ладно, одно желание выполняю». — «Да что я... Салага и есть. Выполни лучше завтра с утра первое желание нашего боцмана». — «Хорошо, выполняю». Утром выходит на палубу боцман (*исполнитель потягивается, изображает на лице зверскую мину и зычно произносит*): «Вахтенный! Сто хуев мне в глотку и ржавый якорь в задницу!»

Стоят на берегу папа, мама и дочка и рыбу ловят. Ничего не клюет и вдруг — дерг! — у дочки Золотая Рыбка. «Отпусти меня, исполню три ваших желания». Дочка (*исполнитель поджигает кулачки и радостно верещит*)'. «Хочу хомячка!!!» Папа (*исполнитель вытаращивает глаза и отмахивается рукой*)'. «В пизду хомячка!» Мама (*исполнитель вытаращивает глаза еще сильнее и верещит уже совершенно панически*)'. «Из пизды хомячка!!!»

Встречаются двое. Сто лет не виделись. Ну, как дела — как дела? Один говорит: «Представляешь, несколько лет тому назад был на рыбалке и Рыбку Золотую поймал!» — «И чо?» — «Ну чо. Загадывай, говорит, желание». — «А ты?» — «Ну, я помню, стою и думаю, что загадать. Чтобы хуй всегда стоял или чтобы память до самой смерти была хорошая». — «И что загадал?» — «Вот не поверишь. Не помню...»

Едет дальнбойщик вдоль морского берега. Подъезжает к какой-то деревне. Дай, думает, остановлюсь искупаюсь. Ну, встал, разделся, искупался. Выходит на берег, а в трусах что-то дергается. Руку сунул, вынимает — а там Золотая Рыбка. «Отпусти меня, добрый человек, выполняю три твоих желания» Ну, дальнбойщик стоит, думает: а что мне, собственно, надо? Вроде все есть. «Ну, хочу, — говорит, — чтобы вместо этого „КамаЗа" был у меня „Мерседес"!»

Смотрит, стоит на дороге большегруз со звездой на капоте, весь блестит. Бляя, думает, и правда. «Ну, пусть в кабине там блондинка будет, и чтобы делала сегодня ночью все, что захочу!» Смотрит — сидит блондинка и глазки ему строит. Блин, думает, а что это я все о себе да о себе. Надо бы и людям чего хорошего сделать. Смотрит, идет по обочине дедушка с палочкой, еле-еле тащится. «Вот, придумал! Хочу, чтобы этот дедушка бросил сейчас палочку и побежал со всех ног!» Дедушка отшвыривает палочку, выскакивает на шоссе и бежит. И орет: «Какая сука это сделала? Я не хромой! Я слепой!» Последний анекдот, вероятнее всего, представляет собой понижающую инверсию финального эпизода из другого сюжета, связанного с исполнением желаний, — из сказки Валентина Катаева «Цветик-семицветик», экранизированной в Советском Союзе трижды: мультипликационные ее версии сняли Михаил Цехановский («Цветик-семицветик», 1948) и Роман Качанов («Последний лепесток», 1977), а телевизионную игровую короткометражку — Гарник Азарян и Борис Бушмелев («Цветик-семицветик», 1968). Вне зависимости от конкретной версии сюжета, в завершающей сцене главная героиня, девочка Женя, которой достался волшебный, исполняющий желания цветок с семью лепестками (и, соответственно, с семью возможностями магического воздействия на окружающий мир), и которая бессмысленно потратила шесть шансов, использует седьмой лепесток для того, чтобы вернуть способность ходить мальчику-инвалиду, с которым знакомится совершенно случайно. Общий пафос сказки прозрачен вполне и связан с негативным маркированием «желаний для себя» как мелочных и нелепых, и с предельно позитивным — «желаний для других». Собственно, сама эта сказка тоже стала в позднем СССР объектом самостоятельной анекдотической деконструкции: Получила девочка от волшебницы цветик-семицветик, сидит и думает, что бы такого пожелать. «Хочу, чтобы меня плющило не по-детски!» И тут ее как поперет. Она сидит такая на лавочке (*исполнитель втягивает голову в плечи, прикрывает глаза и*

расплывается в блаженной улыбке): «Уууу, как меня плющит... Кааак меня плющит... Все, не хочу, чтобы меня больше плющило!» И все как рукой сняло. Сидит дальше. «Хочу теперь, чтобы меня тащило!» И тут же (*исполнитель делает плавные движения руками*): «Аааа, как же меня тащит! Кааак я тащусь... Все, не хочу, чтобы меня тащило!» И ее отпускает. Сидит дальше. «Хочу, чтобы меня колбасило! (*Исполнитель закатывает глаза и начинает совершать конвульсивные телодвижения*.) Ооо, вот это меня колбасит! Вот! Это! Меня! Колбасит! Все, все, стоп, не хочу, чтобы меня колбасило». Сидит дальше и думает — что это я все для себя и для себя. Надо еще для кого-нибудь чего-нибудь пожелать. Тут смотрит, сидит на соседней лавочке мальчик в ботинках на толстой подошве и с костылями. «Вот! — думает девочка. — Придумала! Хочу, чтобы его плющило, тащило и колбасило!» Собственно, как минимум в одном анекдоте два эти сказочные сюжета сводятся вместе уже совершенно неприкрытым образом, причем один из них формирует перебивающий скрипт с опорой на реализацию сугубо локомоторных магических действий из сюжета о цветике-семицветике:

Поймала девочка Золотую Рыбку. А та и говорит ей человеческим голосом: «Отпусти меня, девочка, я исполню любое твоё желание». И девочка (*исполнитель привычным жестом начинает обрывать воображаемой рыбке плавники*): «Лети, лети, лепесток...»

Понятно, что в обеих этих анекдотических версиях девочка Женя превращается в героиню упоминавшейся выше большой самостоятельной серии про Инфермальную Девочку.

Случаются и более мирные способы сведения между собой двух сказочных сюжетов об исполнении желаний:

Поймал Хоттабыч Золотую Рыбку. Смотрят они друг на друга и не знают, что делать. Ситуация-то патовая...

Еще один вариант перебивающего скрипта связан с обозначением — в пуанте — базовой ситуации как вызванной отнюдь не волшебством:

Поймал мужик Золотую Рыбку. А та и говорит ему человеческим голосом: «Отпусти меня, я исполню три твоих желания». Мужик так напрягся и говорит: «Ну во-первых, я хочу, чтобы меня перестали мучить алкогольные галлюцинации. Во-вторых... (*исполнитель начинает панически оглядываться по сторонам*): Где же ты, Золотая Рыбка?!»

Идет мужик по берегу. Смотрит — лежит на песке Золотая Рыбка и жабрами хлопает. Ну он ее подобрал и в воду. Она плюх — и поплыла. Мужик (*исполнитель поднимает брови и говорит возмущенным тоном*): «Рыбка, а три желания?» Рыбка выныривает, смотрит на него и говорит: «Мужик, ты что, сказок начитался? Обломись. Я не Золотая Рыбка». — «А как же?...» — «Карась я. Ка-рась. И у меня желтуха».

Иногда персонажи-люди оказываются готовы ко встрече с такого рода трикстерами. Впрочем, всякий раз подобный поворот сюжета требует обращения к дополнительному легитимирующему источнику — будь то другая анекдотическая серия с другим трикстером или начитанность персонажа (и, предположительно, зрителя) в текстах, где речь идет об основах взаимодействия с нечеловеческими формами разума:

Поймал Рабинович Золотую Рыбку, а она и говорит: «Отпусти меня, добрый человек. Исполню я за это три твоих желания». Рабинович, не задумываясь: «Слушай сюда. Хочу трехэтажный дом в Ялте с садом и видом на море, волшебный кошелек, в котором всегда лежит тысяча рублей, и шикарную блондинку с большими сиськами и длинными ногами. (*Исполнитель делает небольшую паузу, после чего поднимает на зрителя внимательный оценивающий взгляд*): Это, значит, раз...»

Поймал мужик Золотую Рыбку, а она и говорит: «Отпусти меня, добрый человек. Исполню я за это три твоих желания». А мужик ей (*исполнитель на мгновение закатывает глаза, как будто вспоминает что-то, а потом начинает медленно декламировать*): «Загадываю. Желание первое. Рыбка не может причинить вред человеку или своим бездействием допустить, чтобы человеку был причинен вред...»

Понятно, что этот анекдот не мог появиться раньше второй половины 1960-х годов, поскольку первая публикация (неполного) сборника Айзека Азимова «Я, робот» на русском языке состоялась в 1964 году. Именно из этого источника советский массовый читатель узнал о «трех законах робототехники» (см. рассказы «Лжец» и «Хоровод»), первый из которых дословно цитирует безымянный персонаж анекдота — с понятной заменой слова «робот» на слово «рыбка» — тем самым намереваясь обезопасить себя от тех фокусов с желаниями, которые должны быть известны аудитории из других анекдотов про Золотую Рыбку.

Впрочем, способы обезопасить себя бывают и менее прихотливыми. Вот анекдот, родившийся уже в постсоветской действительности и в какой-то мере отражающий перемены, наступившие в отечественных нравах на рубеже 1980-1990-х годов:

Поймал мужик Золотую Рыбку, ну и, понятное дело, загадывает три желания. «Хочу самый крутой дом в Москве, самую крутую тачку и самый прибыльный концерн в полную собственность». Рыбка: «Выбирай, кредит или лизинг?» — «Ну тогда и ты выбирай: сливочное или подсолнечное?»

«Одноразовые» персонажи

Под конец мне хотелось бы привести несколько примеров анекдотической традиции, связанных с персонажами, которые стали главными действующими лицами буквально в одном-двух анекдотах и на том исчерпали свой анекдотический потенциал. Мультипликационный источник первого сюжета очевиден:

Сидят на льдине белые медведица и медвежонок. И медвежонок спрашивает: «Мам, а у нас в предках какие-нибудь другие медведи были? Ну там — бурые, гималайские...» — «Нет, сынок, откуда? Вся наша семья испокон веков живет среди снегов и льдов». — «Ага». Помолчал немного, потом опять: «Ма-аам, а вот я помню, когда маленький был, папа часто в командировки ездил. Ты, пока его дома не было, ничего ни с кем...» — «Сынок, ну что ты такое говоришь!» — «Ага». Опять замолкает. Потом *(исполнитель втягивает голову в плечи и поеживается)*: «Что ж я тогда так мерзну?»

Источником этого анекдота послужил мультипликационный минисериал Владимира Попова и Владимира Пекаря про медвежонка Умку («Умка», 1969, и «Умка ищет друга», 1970). Анекдотическая традиция, как ей и положено, деконструирует здесь романтику «северов», активно насаждавшуюся официальной советской культурой еще с середины 1930-х («Семеро смелых» Сергея Герасимова, 1936) и приобретшую новое, «искреннее» звучание в оттепельные времена.

В ряде случаев зооморфный анекдот с четкой «кинематографической» привязкой восходит не к мультфильму, а к другим популярным жанрам: Сидят в деревяшке два древоточца, жрут, аж треск стоит. Потом один от опилок отплеивается и говорит *(исполнитель дает снисходительно-презрительный посыл)*: «Нет, я не понял, чего они все с ума сходят? Дерево как дерево. А они такие: „Страдивари... Страдивари...“» Пятисерийный телефильм Эльдора Уразбаева «Визит к Минотавру» советский зритель увидел в 1978 году. Сюжет картины, снятой по мотивам одноименного романа братьев Вайнеров, был связан с поисками украденной скрипки работы Страдивари.

Для других «одинокых» анекдотов источник бывает найти нелегко — впрочем, используемые в них образы и сюжетные ситуации, по большому счету, просто отсылают к тому набору дидактических и мобилизационных штампов, на которых изначально держалась советская массовая культура: Стоит посреди пустыни огромная черная скала. И на самой ее верхушке стоит горный козел — и смотрит на горизонт *(исполнитель изображает взгляд, исполненный одновременно мудрости, смелости и готовности идти в бой за светлые идеалы)*. А на горизонте — буря, смерчи, самум, молнии бьют. Вот стоит он и думает *(исполнитель резко меняет манеру речи на сугубо разговорную)*: «А на хера ж я сюда забрался?»

Идет мужик по лесу, грибы ищет. Съел конфетку, а бумажку в кусты бросил. Тут из кустов выходит Красный Олень и говорит человеческим голосом: «Мужчина, ну что же вы делаете. Во-первых, это мой дом. Вот представьте, приду я к вам домой и начну на пол мусор бросать — вам это понравится? А во-вторых, представьте еще. Вот вы прошли, бумажку бросили. Еще сто человек пройдут, и каждый бумажку бросит. Вам самому приятно будет потом по такому лесу гулять?» Ну, мужику стыдно стало, он бумажку подобрал, идет дальше. Выходит на поляну, а там какие-то туристы — костры жгут, деревья ломают, бутылки об корни бьют. Он им и говорит: «Люди, ну что же вы делаете? Во-первых, тут живут звери. Это их дом. Вот представьте, придут они к вам домой и будут так себя вести. Понравится это вам? А во-вторых, представьте еще. Вот вы тут нагадили. Еще сто компаний таких приедет, и на каждой полянке нагадят. Вам самим приятно будет потом в этот лес приезжать?» Тут подходит к нему мужичок и спрашивает: «Это тебе Красный Олень сказал?» — «Да, а откуда вы знаете?» *(Исполнитель расплывается в блаженной улыбке и говорит нараспев)*: «Не слушай его. Он го-нит!»

Необходимость индивидуальной коррекции (в пределе — деконструкции) публичного советского пафоса, столь свойственная циничной «комментирующей» культуре 1970-х — первой половины 1980-х годов, явлена здесь в полной мере. Не остается без внимания и любимая тема советского кинематографа, тщательно разработанная еще в рамках сталинского большого стиля, а затем доведенная до совершенства в «искреннем» оттепельном кино — мобилизационная. Пафос подвижничества, самоотверженного служения Делу одушевлял собой множество самых разных сюжетов и жанров — от исторических костюмных драм до производственного, приключенческого и молодежного кино. Анекдот выбирает для деконструкции профессиональную вариацию подвижнической темы — как всегда, охотно опираясь на сюжеты, с детства знакомые любому возможному слушателю, если он родился и вырос в одной из русскоговорящих советских сред:

Сидит доктор Айболит у себя в кабинете, пробирки протирает. Вдруг стук в дверь. Открывает — а там жаба с носком на голове. Айболит ей (*исполнитель говорит приторно-ласковым тоном*): «Что с тобой, моя милая жабочка? Что у тебя болит? Сейчас я поставлю тебе градусник...» А жаба ему (*исполнитель резко меняет стиль коммуникации, переходя на подворотенно-приблатненную манеру речи и вскидывая угрожающим жестом руку с пальцами, сложенными «козой»*): «Засохни, гнида, это ограбление!»

А вот пример работы с воспитательным пафосом:

Собрались осенью лететь на юг большие и добрые белые птицы. И пришла к ним маленькая черная птица и сказала: «Ага-ааа... Вы полетите на юг... И будет вам там тепло и хорошо! А я останусь здесь и замерзну!» (*Исполнитель имитирует голос вздорной и обиженной птицы, стандартный в советских мультфильмах для таких персонажей, как ворона или сорока, а потом переходит на спокойный и уверенный тон*): «Полетели с нами!» — сказали большие и добрые белые птицы. «Ага-аа... — сказала маленькая черная птица, — у вас большие сильные крылья... Вы долетите до юга! А я маленькая и слабая, я упаду и умру!» — «Мы поможем тебе лететь!» — сказали большие и добрые белые птицы. «Ага-аа... — сказала маленькая черная птица, — вы умеете ловить рыбу... Вы по дороге будете ловить рыбу, и будет вам хорошо и сытно! А я не умею ловить рыбу, я упаду и умру!» — «Мы накормим тебя рыбой!» — сказали большие и добрые белые птицы. «Ага-аа...» — сказала маленькая черная птица. (*На последней реплике исполнитель полностью сохраняет ту ровную и добрую интонацию, с которой на протяжении всего анекдота говорят большие птицы*). «А пошла-ка ты на хуй», — сказали большие и добрые белые птицы.

Мультипликационный источник вполне определим и для данного случая — скорее всего, это «Гадкий утенок» (1956) Владимира Дегтярева. Но, собственно, аналогичной переработке могли подвергнуться и «Серая шейка» (1948) Леонида Амальрика и Владимира Полковникова, и «Заколдованный мальчик» (1955) Александры Снежко-Блоцкой и того же Владимира Полковникова, и даже «Дюймовочка» (1964) того же Леонида Амальрика. И несмотря на то, что большинство потенциальных источников этого анекдота относится к классической советской традиции, в том, что анекдот именно поздний, сомнений у меня нет никаких. Здесь нет попыток поругания сакрального, адаптивного по сути своей вызова, брошенного какой-то «неправильной части бытия». Здесь есть спокойное приятие вещей такими, какие они есть. Здесь способность «совпадать» с теми пафосными аффирмативными диспозициями, которые советская массовая культура адресовала «советскому человеку», «строителю коммунизма» и «члену новой исторической общности — советского народа» — персонажу, который существовал исключительно в воображении профессионалов огромной пропагандистской индустрии, включавшей (за редким исключением) всю официально производившуюся литературную, театральную, визуальную и кинопродукцию. И — способность умножать их на ноль, когда они переходят границу дозволенного или просто начинают утомлять. Советский человек 1970-х годов принимал советскую действительность как некие игровые рамки, которые можно использовать до тех пор, пока они создают приемлемую для него ситуацию — но которые в любой

момент можно переставить, переступить или просто забыть об их существовании. И позднесоветский анекдот как жанр обслуживал именно этот зазор: между способностью принимать и возможностью переступить.

Зооморфное кодирование, конечно же, не было для позднесоветского анекдота единственным ресурсом, позволявшим в игровой форме разрушать те ситуативные рамки, которые навязывались публичной действительностью и казались неизблемыми и непреложными. Сама концепция советского человека в ее базовых составляющих — гуманизм, интернационализм, борьба за права угнетенных и так далее — подвергалась системному поруганию и в других анекдотических жанрах, привычно (для потребителя анекдотической традиции) стиравших грань между человеческим и нечеловеческим: в анекдотах про садистов, про концлагеря, про Инфермальную Девочку и так далее.

После распада Советского Союза анекдот умер. Умер он, конечно же, не совсем. Память жанров, даже сугубо маргинальных, живет долго, особенно в тех культурных средах, где следы былых диспозиций сохраняются из поколения в поколение. Причина его смерти заключалась в изменении системы сигналов, исходивших от публичного пространства. Во-первых, обновляется и распыляется набор идеологических месседжей, исчезает единое, сплошное поле давления. Во-вторых, возникает принципиально иной уровень насыщенности информационного пространства, и эта его непривычная для бывшего советского человека насыщенность разрушает прежние схемы взаимодействия между самим человеком и публичностью, между несколькими людьми по отношению к публичности — и так далее. Если в былые советские времена количество значимых сигналов, исходивших от публичного пространства (и облаченных в разного рода тексты, прежде всего «художественные»), было соизмеримо с объемами индивидуального человеческого внимания, то теперь масштабы изменились. В 1950-е годы советский человек по несколько раз ходил в кино на один и тот же фильм — и то же самое делало большинство его знакомых. В 1970-е годы в телевизоре у него были две программы (и три в радиоприемнике — если не слушать «голоса»), художественные фильмы показывали крайне дозированно, по вечерам — тем самым вменяя обывателю их как элемент досуга. С детской аудиторией все было еще интересней — мультфильмы демонстрировались (за редкими исключениями в виде праздничных дней и каникул) один раз в неделю, по воскресеньям, и программа длилась примерно полчаса, включая в себя, таким образом, три-четыре ленты.

Таким образом, *все* советские люди не только читали в школе одни и те же обязательные литературные тексты, но и затем, на протяжении всей своей жизни, смотрели те же фильмы, что и все их сограждане. Каждый сюжет, каждый удачно найденный образ, каждая броская реплика были всеобщим достоянием, активно обсуждались и неизбежно превращались в элемент кода, прозрачного для всех. Анекдотическая переработка любого такого элемента — вне зависимости от того, обладал человек «чувством юмора» или нет, одобрял он конкретную модель деконструкции исходного пафоса или нет (анекдоты о концлагерях многим предсказуемо не нравились), — автоматически апеллировала ко всем советским людям как к единому полю. Понятно, что с появлением перенасыщенного и диверсифицированного информационного пространства это его качество уходит безвозвратно — и вызывает если не смерть анекдотического жанра, то его вынужденную отставку с поста главной коммуникативной скрепы. Советский человек сопротивляется. Он не хочет терять жанр. Он продолжает рассказывать и слушать анекдоты (правда, тем людям, которые родились ближе к рубежу тысячелетий, эти шутки в большинстве своем категорически не интересны, поскольку место главного комического жанра занято стендапом). Он продолжает их придумывать, выстраивая серии вдоль тем и узнаваемых (всеми!) персонажей, которые вызывают раздражение публики: так, в 1990-е годы главным анекдотическим персонажем стал мужчина в малиновом пиджаке и с золотой цепью на шее, вне зависимости от того, позиционировался он в данном конкретном случае как бандит или как «новый русский», — а в 2010-е годы это место уверенно занял Путин.

Всесоюзный туземец чукча в анекдоте и кино

Анекдоты «про чукчу» на протяжении всей позднесоветской эпохи были неотъемлемой составляющей культуры советского анекдота, культуры весьма специфической как с точки зрения выполняемых ею социальных функций, так и с точки зрения того, как функционировали в ее рамках те или иные устойчивые персонажи, ситуации и сюжеты.

Е. Я. Шмелева и А. Д. Шмелев, авторы книги «Русский анекдот: текст и речевой жанр» (2002), особо настаивают на том, что в русском анекдоте «действуют постоянные персонажи, известные всем носителям русского языка» (С. 17, 23). Это действительно значимая черта анекдотической традиции — но не всеобъемлющая. Напротив, существует целый разряд анекдотов, персонажи которых подчеркнuto стоят особняком по отношению к стандартным анекдотическим типажам. Со временем анекдот, главным действующим лицом которого является подобный персонаж, может стать родоначальником самостоятельного типа, как это произошло с рядом «зооморфных» анекдотических серий, сложившихся в 1980-е и 1990-е годы вокруг персонажей, не характерных для более ранней анекдотической традиции (лось, бобр, зебра и др.). Но может так и остаться анекдотом-одиночкой; в подобных случаях, как правило, информация, необходимая для «опознания» анекдотического персонажа, отсылает к иным, внеанекдотическим системам стереотипов, свойственных тем или иным социальным стратам — как в случае с рядом «литературных» и «кинематографических» анекдотов. Вот, к примеру, анекдот, обыгрывающий известную околосовременную байку:

Играют дети в снежки во дворе Литинститута. Один кидает и — бац — окно разбил. Выскакивает из подвала дворник — и за ним. Мальчик бежит и думает (*исполнитель закатывает глаза и на лице у него появляется скорбное выражение*): «Господи, ну зачем это все? Мороз, разбитое окно, страшный дворник. Сейчас бы лежал дома под пледом, пил чай с плюшками, читал Хемингуэя...»

В это время на Кубе пьяненький Хемингуэй сидит под навесом из банановых листьев в пляжном баре, потягивает дайкири и думает (*исполнитель копирует фирменный хемингуэевский прищур с популярного в СССР фотопортрета*): «Господи, ну зачем все это нужно? Пыль, жара, потные негритянки. Сейчас бы сидеть в Париже, где праздник, который всегда с тобой, на набережной Гранд Огюстен, в кафе, вдвоем с Андре Мальро. Пить абсент, говорить о литературных премиях, салонах, о писательских любовницах...»

В это время в Париже, в кафе на набережной Гранд Огюстен, сидит напроочь простуженный Андре Мальро, потягивает перно и думает (*исполнитель в меру способностей изображает на лице французскую утонченную ennui*): «Господи, какая тоска! Слякоть, дождь, простуда. Даже поговорить по-хорошему не с кем — у всех на уме одни сплетни о литературных премиях, салонах, писательских любовницах. Сейчас бы приехать в Москву, зайти с мороза к Андрею Платонову, выпить водки под грибочки и расстегать, поговорить о вечном, о судьбах бытия...»

В это время Андрей Платонов с метлой наперевес бежит за пацаном и думает (*исполнитель изображает состояние холодного бешенства*): «Догоню, убью суку!»

В действительности Андрей Платонов, конечно, никогда не работал дворником. Но анекдот и не про действительность. Анекдотический Пушкин значим для традиции как трикстер, в чем-то подобный зайцу из зооморфной «серии» (впрочем, Пушкин, равно как и заяц, есть персонаж серийный), анекдотический Рерих — как воплощенная пародия на духовный поиск:

Ходит Рерих по Тибету, ищет Шамбалу. Год ищет, два ищет. И чуёт — все ближе она, Шамбала. Спускается в очередное ущелье и вдруг видит — пещера. И Шамбалой оттуда пахнет. Он заходит, начинает спускаться — сто метров, двести,

пятьсот. А Шамбалой просто прет уже, дышать нечем. Свет вдали забрезжил. И вот выходит он в огромный зал, освещенный ароматическими лампами. *(Исполнитель восторженно и ошарашенно оглядывается по сторонам.)* Вдоль стен триста монахов поют: «Оммммм...» А посреди зала стоит огромный лингам из цельной нефритовой скалы. И Рерих так: а-а-а-а... *(Исполнитель разводит руки в стороны и застывает в немом восторге)* И тут у него над ухом возникает тоненький такой голосок *(исполнитель переходит на дискант и произносит с противной интонацией вредничающей пятиклассницы): «Коля?»* *(Исполнитель возвращается к мужскому тембру и меняет интонацию на экстатический полусшепот. Далее интонации чередуются): «Да...» — «Рерих?» — «Да...» — «А помнишь... в тринадцатом году... на углу Фонтанки и Невского тебя извозчик на хуй послал?»* *(Исполнитель выдерживает небольшую паузу, после чего произносит уверенной скороговоркой): «Поздравляю, ты пришел!»*

Отследить источник анекдота о Рерихе вряд ли возможно — в отличие от следующего текста, который никак не мог появиться прежде, чем отечественный зритель увидел «Кофе и сигареты» (1986) Джима Джармуша.

Умирают Том Уэйтс и Игги Поп. Попадают в ад. Встречает их черт с рогами и копытами, поводит в зал ожидания *(исполнитель переходит на неторопливую — с ленцой — бюрократическую интонацию): «Посидите, — говорит, — документы на вас уже оформлены, распределение произведено, сейчас вернусь».* Ну сидят, ждут. Тут черт возвращается и ведет с собой бабищу страшнее атомной войны. Морщинистая, вся в прыщах, сиськи висят чуть не по колено. Подтаскивает ее к Тому Уэйтсу и говорит *(исполнитель переходит на интонацию гневной проповеди): «Ну что, песенки всю жизнь лабал? Кривлялся? Бухал по-черному? За это будешь с ней жить до конца времен!»* И уводит обоих. Ну, Игги Поп сидит *(исполнитель поджимает одно колено к другому и засовывает в рот костяшку кулака)* и думает: «Если Тому такое, то мне-то что будет? Господи, ужас какой...» Тут возвращается черт и тащит за руку Памелу Андерсон. Игги Поп, понятно, охуел. Черт оборачивается и говорит *(исполнитель поворачивает голову в сторону и возвращается к гневноназидательной интонации): «Ну что, блядища? Допрыгалась?»* Анекдоты-одиночки возможны и в пределах крупных поджанров, вроде бы предполагающих серийность как принцип: в том же анекдоте зооморфном (уже приведенные выше тексты про горного козла на вершине скалы, про древоточцев в скрипке Страдивари, про Красного Оленя и так далее).

Впрочем, вернемся к заявленному материалу.

Тип анекдота, о котором пойдет речь в этой главе, по-своему уникален. С одной стороны, он вполне очевидным образом примыкает к достаточно обширной группе «этнических» анекдотов, которая сама по себе крайне информативна, поскольку позволяет отслеживать те модели, по которым в повседневной культуре конструируются и воображаемые сообщества, в данном случае этнические. С другой стороны, этнические анекдоты, как правило, не имеют четко выраженных источников, отражая системы достаточно традиционных, если не сказать архайческих, стереотипов и восходя к тем устным нарративным жанрам, которые сложились задолго до возникновения более или менее массовых урбанизированных социальных сред. Анекдоты же «про чукчу» в этом смысле стоят особняком, поскольку здесь источник можно указать со всей очевидностью — это два советских художественных фильма о Чукотке и чукчах, снятых с разницей в 17 лет и представляющих две принципиально разные эпохи в развитии советского кинематографа — «Алитет уходит в горы» (1949) Марка Донского, режиссера, обретшего статус классика еще в сталинские времена, и «Начальник Чукотки» (1966) постоттепельного дебютанта Виталия Мельникова. Прецедентный характер обеих этих картин для анекдота про чукчу в достаточной степени очевиден, во-первых, в силу самого выбора главного действующего лица: из всех народов, которые в рамках русской великодержавной традиции могли рассматриваться в качестве кандидатов на роль дикаря *par excellence*, эту роль было суждено сыграть именно чукчам. Во-вторых, анекдотическая традиция усвоила и использовала ряд значимых элементов исходного кинодискурса, вполне опознаваемых даже в таком,

прошедшем через жанровую трансформацию виде. При этом обе эти картины — каждая в рамках своего периода — имели статус «современной классики» и пользовались большой популярностью у зрителя, что, несомненно, облегчило формирование на их основе очередной анекдотической традиции: модель, вообще крайне продуктивная в генезисе советского анекдота — но не в случае с анекдотом этническим. В отличие от других стереотипизированных персонажей этнических анекдотов (еврея, грузина, украинца и т. д.), чукча — единственный безусловно кинематографический по происхождению.

Подобные аномалии должны иметь объяснение, и ключом к такому объяснению обычно служат системно значимые для данной жанровой разновидности смысловые элементы, которые либо не встречаются в других тематически близких анекдотах, либо не играют в них принципиально значимой роли. В анекдотах про чукчу таким элементом является непереносимое столкновение двух тематических областей — «цивилизации» и «дикости». Обыгрываться это столкновение может очень по-разному, но вне его анекдоты про чукчу не существуют.

Анекдот про чукчу являет собой заповедник советского колониального дискурса: модус может быть разным, от прямой трансляции колониальных стереотипов до тотальной их деконструкции, но сам по себе колониальный дискурс остается для анекдотов данного типа системообразующим. Что, собственно, не должно вызывать удивления, поскольку прецедентный для этой традиции кинотекст, «Алитет уходит в горы» Марка Донского, на колониальном дискурсе построен чуть более, чем полностью. Ключевой для этого фильма сюжет о двух больших, красивых и правильных во всех смыслах слова белых людях, которые привезли «людям холода и голода» «новый закон жизни», даже начинается весьма показательным для колониальной приключенческой традиции образом: белый человек спасает жизнь дикаря в его же, дикаря, среде обитания — и тем немедленно приобретает и верного Пятницу, и право на всеобщее уважение со стороны других дикарей.

Кстати, именно сюжет, сталкивающий две модели поведения, «дикарскую» и «цивилизованную», в тундре (или в тайге — что лишний раз свидетельствует о том, что «чукча» есть фигура максимально обобщенная, сконструированная на уровне обработки крайне общих и не связанных с повседневностью представлений, вынесенных из «колониального» кино, и обозначающая «дикаря вообще», а не представителя конкретной этнокультуры), станет одним из наиболее продуктивных в анекдоте про чукчу. В тех разрабатывающих эту тему анекдотах, которые некритично транслируют колониальный дискурс и, судя по всему, представляют более раннюю стадию формирования традиции, сложившуюся в рамках непосредственной культурной реакции на фильм Марка Донского, это противопоставление служит для демонстрации поведенческой и когнитивной неадекватности «дикаря». Вот, например: Двое чукчей в тайге заблудились. Один другому говорит: «А русские в таких случаях знаешь, что делают?» — «Что?» — «Стреляют в воздух». — «Давай и мы стрелять будем». — «Давай». Стреляли-стреляли, потом второй говорит: «Давай больше не будем в воздух стрелять?» — «Почему?» — «Стрелы кончаются».

В тех анекдотах, которые сложились в рамках более поздней, деконструирующей традиции, распределение ситуативно адекватных и ситуативно неадекватных реакций между персонажами, представляющими, соответственно, «цивилизацию» и «дикость», происходит диаметрально противоположным образом.

Приезжает на Чукотку тренироваться биатлонист. Утром встал — и на лыжах с винтовкой круги нарезать. Подходит чукча: «Скажи, чужой человек, а что ты тут делаешь?» — «На лыжах бегаю, из ружья стреляю». — «А зачем? Тебе что, в городе есть нечего?» — «Нет, мне за это на олимпиадах медали дают». — «Хороший охотник?» (*Исполнитель уважительно кивает.*) «Ну, хер с тобой, пусть охотник». (*Исполнитель кивает раздраженно.*) «Тогда завтра на охоту пойдем, моя тебе хороший медведь покажет». Ну, с утра встают, из стойбища выходят и бежать. Десять километров бегут, двадцать, тридцать. Биатлонист не отстает. Чукча на него так с уважением (*исполнитель оборачивается в сторону и в прежней манере уважительно кивает*). Через пятьдесят километров — медведь. Чукча

разворачивается — и от медведя (*исполнитель делает акцентированный жест*). Биатлонист за ним. Медведь бежит за ними. Десять километров, двадцать, тридцать. На тридцатом километре биатлонист думает: а какого хуя? Останавливается, винтовку с плеча р-раз, и медведя в глаз с одного выстрела насмерть. Чукча останавливается (*исполнитель неодобрительно качает головой*): «А говорил — твоя охотник. Теперь тащи его двадцать верст». Столкновение «примитива» с модерностью в анекдотах про чукчу происходит прежде всего на дискурсивном уровне: элементам «цивилизованного» дискурса, которые так или иначе помещаются в «природный» контекст, придается контринтуитивное поведенческое наполнение. «Прямое» прочтение этой модели предлагает, как нетрудно догадаться, первый из прецедентных кинотекстов. В «Алитете» одной из устойчивых характеристик чукчей является достаточно специфическая манера «переназывания» реалий цивилизованного мира, некритически позаимствованная из традиции американского вестерна, как кинематографической, так и литературной. Неотъемлемая от этой традиции «огненная вода» дает образец для формирования других подобных конструкций («женитьбенная бумага»). Четко отсылает к вестерну и эпизод с присвоением одним из персонажей-чукчей «белого» имени, имеющего в данном случае еще и выраженное символическое значение: «туземное» имя Вааль (которое в сознании советского зрителя, знакомого с большевистской риторикой, не могло не ассоциироваться с библейским Ваалом, персонажем, наряду с Маммоной, активно использовавшимся для демонизации «мирового капитала») меняется на Владимир, имя Ленина. Сам эпизод подается через призму подчеркнуто «этнографического» взгляда, с ироническими обертонами «дикости» и «детской непосредственности», заданными взглядом включенного наблюдателя, «русского начальника». В анекдоте чукча также регулярно переводит элементы цивилизованного дискурса в контекст нарочито примитивизированных понятий и аттитудов, за счет чего главным образом и создается комический эффект с выраженным колониальным подтекстом.

Идет чукча, идет по тундре, смотрит — геолог. «Ты кто?» — «Я начальник партии». Чукча карабин с плеча р-раз, шарах! и геолога насмерть. Потом трубку набивает, раскуривает и говорит так раздумчиво (*исполнитель изображает экранную манеру артиста, играющего этнический типаж «старого мудрого дикаря»*)'. «Враг, однако. Чукча знает, кто начальник партии».

Идет чукча, идет по тундре, смотрит — геологи вышку буровую устанавливают. Подходит к старшему и говорит: «Что твои люди делают?» — «Бурят». (*Исполнитель изображает экранную манеру артиста, играющего «хитрого дикаря»*)'. «Эээ, начальник, не пизди. Бурят не так делают».

Взяли в антарктическую экспедицию чукчу — как специалиста по ездовым собакам. Проходит неделя, другая, потом вдруг чукча исчезает. День нет, два нет, на третий день решили уже вертушку поднимать. И тут — идет чукча, морда довольная, песни поет. И — за работу, как ни в чем не бывало. День проходит, другой, третий. Чукча как-то задумываться вроде начал. Подходит к нему начальник и спрашивает: «Ты чего такой?» — «Скажи, начальник. А женщина белый-белый, совсем белый бывает?» — «Ну бывает, да». — «А черный-черный, совсем такой черный бывает?» — «Ну и такие бывают». — «А вот когда половина такой белый-белый, а половина черный-черный?» — «Нет, таких не бывает». (*Исполнитель задумчиво морщит лоб, потом вздыхает*): «Значит, это не женщина. Значит, пингвин был».

Еще одна особенность колониального дискурса в фильме «Алитет уходит в горы» — это заданная с самого начала тема столкновения двух «цивилизаций» в процессе присвоения «дикарской» культуры. В «Алитете» она принципиально обозначается еще до начала основного сюжета, до первой встречи с беспомощным дикарем: два белых человека находят в тундре поминальный крест, установленный еще до революции в память о «первооткрывателе» Чукотки (естественно, с русской колониальной точки зрения) Семене Дежнев. Перед этим крестом происходит весьма показательный диалог, в котором дихотомия «Старый и Новый свет» подменяется другой — «Старый и Новый мир», при этом две противопоставляемые

географические области меняются местами в рамках бинарной оппозиции, которой подчеркнуто придается новый когнитивный статус — причем с сильными моральными акцентами. В дальнейшем центральный сюжет картины строится именно на противопоставлении американских торговцев, которые, пользуясь темнотой туземцев, грабят их, унижают и обманывают, делая при этом ставку на местный «кулацкий элемент», — и на благородных носителей новой советской культуры. «Большие и добрые белые люди» не только отстаивают полную социальную справедливость, поначалу не вполне понятную большинству дикарей — в силу все той же темноты и отсталости, — и несут (уже в 1923 году) на окраины обитаемого мира слово великого Сталина, но и обещают, от имени Страны Советов, явление парохода со всеми необходимыми для чукчей грузами. При этом сами себя чукчи прокормить явно не в состоянии: если по указанию коварных американцев местный богач и эксплуататор Алитет прячет американские патроны, в стойбищах начинается голод. Американцы кормят чукчей в обмен на варварское разграбление природных богатств Крайнего Севера, русские большевики, судя по всему, намерены делать то же самое из чистого человеколюбия и чувства справедливости. Вопрос о том, как чукчи выживали в тех же самых местах на протяжении многих тысяч лет до появления американцев и русских, авторов фильма не беспокоит. Советский анекдот эту особенность сюжета использует не слишком часто, но тем не менее без внимания не оставляет — правда, уже в рамках более поздней, деконструирующей традиции, которая вполне очевидным образом сложилась не без влияния «Начальника Чукотки».

Сидит чукча на мысе Дежнева, рыбу ловит. Всплывает американская подлодка, выглядывает капитан: «Эй, чукча, тут русская подлодка не проходила?» — «Проходила». — «А куда пошла?» — «На северо-северо-восток». — «Спасибо!» Лодка исчезает. Через полчаса всплывает советская подлодка, из нее выглядывает капитан: «Эй, чукча, тут американская подлодка не проходила?» — «Проходила». — «А куда пошла?» — «На северо-северо-восток». — «Ты не умничай, ты пальцем ткни!»

В фильме Виталия Мельникова колониальный сюжет «Алитета» претерпевает радикальную понижающую метаморфозу. Первым делом из него выпадает одно из двух главных звеньев, «большой белый человек». В «Алитете» таковой был представлен уполномоченным Камчатского ревкома по фамилии Лось — персонажем, который, в силу особенностей советского кинодискурса, обязан был воплощать в себе партийность как высший организующий и динамизирующий принцип бытия. К «большому и ответственному» белому человеку был приставлен «молодой и порывистый», этнограф Андрей Жуков, этакий Петька при Чапаеве, комсомол при партии и т. д. В первых кадрах «Начальника Чукотки» эта пара старательно обозначается как таковая — чтобы тут же распасться: «большой белый человек» умирает по дороге на Уйгунан, и «за старшего» остается идейно выдержанный, хотя и едва достигший порога половой зрелости волостной писарь Алексей Бычков. В итоге на той Чукотке, которую создает Виталий Мельников, сталкиваются не дикарь и носитель высокой культуры, а два дикаря — коллективный чукча и маленький белый человек, причем чукча с завидным постоянством оказывается куда адекватнее своего цивилизованного визави даже в тех материях, которые, по идее, должны составлять прерогативу последнего. Традиция анекдота про чукчу активно использует эту коллизию: чукча регулярно оказывается здесь информированнее русских профессионалов, которые, по сути, не отличаются от чукчей ничем, кроме завышенного самомнения.

Пускают в 1957 году на Чукотке сверхсекретную баллистическую ракету Р-12. Запуск, взлет, ракета пошла, а в конечной точке нет ее, пропала по дороге. Ну авиация ищет, вертолеты ищут, а по земле идет поисковая партия и тоже ищет. Навстречу чукча. Начальник партии ему: «Слушай, а ты не видел в небе большое огненное копьё?» Чукча (*исполнитель задумывается, потом начинает загибать пальцы*)'. «Ил-28Р видел, Ка-15 видел, ракету Р-12 с поврежденным хвостовым стабилизатором тоже видел. А вот огненного копьё...»

Любопытно, что в каком-то смысле к русским профессионалам приравнивается и

местная чукотская интеллигенция, которая, по идее, должна была бы обладать большей степенью информированности, чем рядовые охотники. В этой роли, как правило, вступает шаман — фигура, вошедшая в анекдотическую традицию, скорее всего, не из «Одной» (1931) Григория Козинцева и Леонида Трауберга, а из куда более поздней и ориентированной уже не на идеологические, а на сугубо коммерческие аспекты массового потребления «Земли Санникова» (1973) Альберта Мкртчяна и Леонида Попова.

Приходят чукчи к шаману и говорят: «Скажи, мудрый человек, теплая будет зима или холодная? Нам дрова собирать?» Шаман думает: скажу, что теплая, а будет холодная, замерзнут и побьют. А скажу, что холодная, а будет теплая — никто и не вспомнит. (*Исполнитель резко делает умное лицо и уверенный жест*): «Холодная будет зима, собирайте дрова». Спать лег, а сам думает: нет, все-таки как-то непрофессионально, что люди подумают. Утром встает, идет на метеостанцию. Заходит, там сидит сонный метеоролог и в окошко смотрит. «Скажи, ученый человек, что говорит твоя наука — холодная в этом году будет зима или теплая?» Метеоролог так (*исполнитель придавливает ладонью зевок, отодвигает воображаемую занавеску, оглядывает воображаемые окрестности и говорит*): «Чукчи вон дрова собирают. Холодная будет зима».

Возвращаясь к фильму А. Мкртчяна и Л. Попова, стоит заметить, что в той своей составляющей, которая касается репрезентации «дикаря», «Земля Санникова» следует лучшим традициям советского этно-кинематографического китча. Так, представителей племени онкилонов, населяющих фантастическую теплую полярную землю, придуманную академиком-геологом и писателем-фантастом Владимиром Обручевым, играли антропологически очень разные буряты и туркмены — в силу элементарной неразличимости «монголоидного» габитуса для массового русского зрителя (и — кинематографиста). Но это мелочь по сравнению с тем, что онкилонского шамана, главного злодея, играл чеченец Махмуд Эсамбаев, а его сына Дуккара, второго злодея, армянин Георгий Чепчян, чьи лица, естественно, от лиц остальных онкилонов отличались просто катастрофически.

Это отличие может быть вполне информативным с точки зрения инференций, свойственных бытовой ксенофобии в том виде, в котором она сформировалась в условно «славянских» этнических контекстах позднего СССР. Устойчивое восприятие азиата как «чурки», темного, необразованного и неумного дикаря, совершенно прозрачного в своей незамысловатости, который может притворяться цивилизованным человеком, но в конечном счете тяготеет все к тому же «чукче», здесь противопоставлено не менее устойчивому восприятию кавказца как агрессивного и «мутного» во всех отношениях типажа, тяготеющего к демонстративным поведенческим практикам и к хищническому, эгоистическому контролю над теми или иными ресурсами. В этой связи любопытен и выбор грузинского актера Кахи Кавсадзе на роль главного злодея в «Белом солнце пустыни» (1970) Владимира Мотыля. Действие фильма происходит в условном Туркестане, в местности рядом с вымышленным городом Педжент на берегу Каспийского моря, и типажи местных жителей (стариков, жен Абдуллы) вполне туркестанские. Но сам Абдулла, который (в отличие от членов своего отряда, принципиально разношерстного) тоже является по сюжету местным уроженцем, явно должен был бы родиться на противоположном берегу Каспия. Впрочем, этнические и ксенофобские стереотипы в русском советском анекдоте, во всем их разнообразии и во всем обилии транслируемых аттитюдов, — это уже тема для другого, куда более обширного исследования.

Список литературы

- Архипова А. С. Анекдот и его прототип: генезис текста и формирование жанра: Автореф. дис... канд. филол. наук. М.: Изд-во РГГУ, 2003.
- Берестнев Г. И. Современный русский эротический анекдот и «заветные сказки»: черты жанровой идеологии // Балтийский филологический курьер. 2003. № 3. С. 138–152.
- Борисов С. Б. Эстетика «черного юмора» в российской традиции // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. (дата обращения: 01.04.2020).
- Бородин П. А. Вопросы происхождения и поэтики современного народного анекдота: Автореф. дис... канд. филол. наук. М.: МГУ, 2001.
- Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987.
- Добренко Е. А. Поздний сталинизм: эстетика политики. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2020.
- Доронина С. В. Содержание и внутренняя форма русских игровых текстов: когнитивно-деятельностный аспект. На материале анекдотов и речевых шуток: Автореф. дис... канд. филол. наук. Барнаул: Алтайский гос. ун-т, 2000.
- Карасев И. Е. Трансформация классических образов сказок о животных и волшебных сказок в современном народном анекдоте: Автореф. дис... канд. филол. наук. Челябинск: ЧелГУ, 2000.
- Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М.: Наука, 1987.
- Купина Н. А. Языковое сопротивление (История СССР в анекдотах) // Тоталитарный язык: Словарь и речевые реакции. Екатеринбург, Пермь: Изд-во Урал, ун-та; ЗУУНЦ, 1995. С. 98–123.
- Левченко Я. Жанр как поле возможностей: Случай вестерна в СССР // Случайность и непредсказуемость в истории культуры. Таллин: TLU, 2013. С. 407–431.
- Лурье М. Л. Пародийная поэзия школьников // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика, (дата обращения: 01.04.2020).
- Мельниченко М. Советский анекдот (Указатель сюжетов). М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- Михайлин В. Ю. Древнегреческая «игривая» культура и европейская порнография новейшего времени. Неприкосновенный запас. 2003. № 3 (29). С. 85–92.
- Михайлин В. Ю. Русский мат как мужской обценный код: проблема происхождения и эволюция статуса // Злая лая матерная. М.: Ладомир, 2005. С. 69–137.
- Михайлин В. Ю. «Звериный стиль» в древнегреческой эпической традиции: гомеровская «Долония» (набросок темы) // Миф архаический и миф гуманитарный. Интерпретация культурных кодов: 2006. Саратов; СПб.: ЛИСКА, 2006. С. 180–190.
- Михайлин В. Ю. Золотое лекало судьбы: пектораль из Толстой Могины и проблема интерпретации скифского «звериного стиля». Саратов; СПб.: ЛИСКА, 2010.
- Михайлин В. Ю. О ситуативности репутаций: возвращение Одиссея // Отечественные записки. 2014. № 1 (58). С. 52–84.
- Михайлин В. Ю. *Ex cinere*: проект «советский человек» из перспективы *post factum* // Неприкосновенный запас. 2016. № 4 (108). С. 137–160.

Михайлин В. Ю. Всесоюзный туземец: чукча в анекдоте и в кино // Имагология и компаративистика, 2016 № 2 (6). С. 146–154.

Михайлин В. Ю. Деконструкция оттепельной «искренности»: «Спасите утопающего!» Павла Арсенова и конец советского мобилизационного проекта 1960-х // Неприкосновенный запас. 2019. № 125 (5). С. 196–205.

Михайлин В. Ю. Единство личных и общественных интересов: эстетика подглядывания в «Служебном романе» Эльдара Рязанова // Маски приватности, маски публичности: Интерпретация культурных кодов 2019. Саратов: ИН, «Наука», 2019. С. 18–49.

Михайлин В. Ю., Беляева Г. А. Если не будете как дети: Деконструкция «исторического» дискурса в фильме Алексея Коренева «Большая перемена» // Неприкосновенный запас. 2013. № 4 (90). С. 245–262.

Михайлин В. Ю., Беляева Г. А. «Наш» человек на плакате: конструирование образа // Неприкосновенный запас. 2013. № 1 (87). С. 89–109.

Михайлин В. Ю., Беляева Г. А. Скрытый учебный план: Антропология советского школьного кино начала 1930-х — середины 1960-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

Михайлин В. Ю., Решетникова Е. С. «Немножко лошади»: антропологические заметки на полях анималистики // Новое литературное обозрение. 2013. № 6 (124). С. 322–342.

Переводчикова Е. В. Язык звериных образов: Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. М.: Вост, лит., 1994.

Пропп В. Я. Жанровый состав русского фольклора // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М.: Лабиринт, 1989. С. 28–69.

Пропп В. Я. Кумулятивная сказка // Пропп В. Я. Поэтика фольклора. М.: Лабиринт, 1998. С. 251–268.

Синявский А. Д. Основы советской цивилизации. М.: Аграф, 2002.

Скифо-Сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии / Под ред. Мелюковой А. И., Мошковой М. Г. М.: Наука, 1976.

Смолицкая О. В. Перформанс как жанрообразующий элемент советского анекдота, (дата обращения: 01.04.2020).

Сорокина В. Н. Кинематографический анекдот / Анекдот как феномен культуры. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 129–131.

Хруль В. М. Анекдот как форма массовой коммуникации: Автореф. дис... канд. филол. наук. М.: МГУ, 1993.

ЕПмелева Е. Я., ЕПмелев А. Д. Русский анекдот: текст и речевой жанр. М.: Языки славянской культуры, 2002.

Юрчак А. В. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

Goffman E. Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience. Boston: Northeastern University Press, 1974.

Graham S. A Cultural Analysis of the Russo-Soviet Anekdot: PhD degree. University of Pittsburgh, 2003.

Keil F. C. Semantic and Conceptual Development: An Ontological Perspective. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.

Mensch und Tier in der Antike — Grenzziehung und Grenztiberschreitung / Hrsg. Alexandridis A., Wild M., Winkler-Horacek L. Wiesbaden: Reichert, 2009.

Raskin V. Semantic Mechanisms of Humor / Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society. Berkley: University of California Press, 1979. P. 325–335.

Schilz V. La Redecouverte de Tart des Scythes. Paris: Gallimard-Decouvertes, 2001.

Tomkins S., Izard C. Affect, Cognition, and Personality: Empirical Studies. New York: Springer, 1965.

Маршак С. Я. Кошкин дом / Илл. Ю. Васнецова. М.; Л., Детгиз, 1947.

Маршак С. Я. Кошкин дом / Илл. Ю. Васнецова. М.; Л., Детгиз, 1954.

Обручев В. А. Земля Санникова, или Последние онкилоны. Л.: Пучина, 1926.

Поскребышев О. А. Придумщик анекдотов про Чапая // Юность. 1982. № 6. С. 27.

Успенский Э. Н. Крокодил Гена и его друзья / Илл. В. Алфеевского. М.: Дет. лит., 1966.

Чуковский К. И. Телефон / Илл. В. Конашевича. Л.: ОГИЗ, 1935.

Чуковский К. И. Телефон/Илл. В. Конашевича. М.: Детгиз, 1956.

Примечания

Мельниченко М. Советский анекдот: Указатель сюжетов. М.: Новое литературное обозрение, 2014. См. также: *Купина Н. А.* Языковое сопротивление: История СССР в анекдотах // Тоталитарный язык: Словарь и речевые реакции. Екатеринбург; Пермь: Изд-во Урал, ун-та; ЗУУНЦ, 1995. С. 98–123.

Я настаиваю на этом уточняющем термине — анекдот является жанром именно современного, а не городского фольклора. То, что процесс модернизации — в тех специфических формах, которые он приобрел в СССР, — включал в себя и катастрофически ускоренную урбанизацию, не приравнивает часть к целому. Подробнее см.: Михайлин В. *Excinere* | проект «советский человек» из перспективы *post factum* // Неприкосновенный запас. 2016. № 4 (108). С. 137–160. Все собственные тексты, на которые я ссылаюсь, выложены в свободном доступе на ресурсе: [и/или на].

О матерной природе анекдота — пусть косвенно — говорил еще Андрей Синявский, разделяя анекдоты на матерные и антисоветские, как если бы антисоветский анекдот принципиально не был матерным. См.: *Синявский А. Д.* Основы советской цивилизации. М.: Аграф, 2002. Текст создан на основе лекций, которые А. Синявский читал в Сорбонне на рубеже 1970-1980-х годов.

Термин А. Юрчака, см.: *Юрчак А. В.* Это было навсегда, пока не кончилось: Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

Подробнее о разных уровнях ситуативного кодирования, принимающих участие в моделировании разных поведенческих модусов, свойственных одному и тому же индивиду или группе, см.: *Михайлин В. Ю.* О ситуативности репутаций: возвращение Одиссея // Отечественные записки. 2014. № 1 (58). С. 52-84.

«...юмористическая составляющая представляет собой результат частичного наложения двух (или более) различных и в каком-то смысле противостоящих друг другу сценариев, каждый из которых совместим (полностью или частично) с текстом, несущим в себе данную составляющую» (*Raskin V. Semantic Mechanisms of Humor / Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society. Berkley University of California, 1979. P. 325*). Здесь и далее перевод иноязычных цитат мой. — *В. М.*

См: *Tomkins S., Izard C. Affect, Cognition, and Personality: Empirical Studies.* New York: Springer, 1965.

См.: *Goffman E.* Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience. Boston: Northeastern University Press, 1974.

В отличие от стандартной ситуации рассказывания анекдота, в которой степень успешности исполнителя по крайней мере отчасти зависела от знакомства аудитории с предложенным анекдотом, в этом компоненте успешность была обратно пропорциональна количеству тех участников ситуации, которые анекдот «уже слышали». В случае с исполнением анекдота про условную «золотую ручку» (я выбрал этот анекдот, поскольку он представитель целого класса: были и другие сюжеты с аналогичным режимом исполнения) те участники ситуации, которые уже знали анекдот, автоматически и, как правило, с готовностью «переквалифицировались» из слушателей в исполнители.

Омонимия, связанная с самим словом «ручка» (1) уменьшительное от «рука»; 2) инструмент для письма), играет свою роль в создании значимой для этого перформатива атмосферы смысловой неопределенности. Её оминая, что, вероятнее всего, имеется в виду именно писчая принадлежность, слушатель неизбежно продолжает «держат в голове» и второй вариант интерпретации, поскольку прямых указаний на то, что подразумевается именно инструмент, а не часть тела, в тексте нет. При этом два этих интерпретативных режима отталкиваются от двух разных онтологических категорий (инструмент; часть человеческого тела), достаточно близких друг к другу в повседневных когнитивных практиках, то есть по определению нуждающихся в строгом разграничении. Смещение двух этих категорий обречено вызывать когнитивный диссонанс — на котором привычно работают излюбленные романтической традицией (и жанром детской страшилки!) сюжеты о полном или частичном овеществлении человека. Кроме того, словосочетание «золотая ручка» — устойчивое и отсылает зрителя к имени вполне конкретного персонажа, окутанного «опасным» ореолом уголовной романтики, — к Соньке Золотой Ручке, в чьём прозвище ключевое слово употребляется никак не в смысле инструмента для письма.

Здесь слушатель получает сигнал, усиливающий восприятие коммуникативной ситуации именно как ситуации рассказывания анекдота, а не страшилки: форма глаголов меняется на стереотипное для анекдота третье лицо настоящего времени, тогда как страшилка требует по преимуществу времени прошедшего, сказительского. Впрочем, этот сигнал может остаться и незамеченным, поскольку в страшилках кульминационные эпизоды (и, зачастую, эпизоды, подготавливающие кульминацию) также рассказываются в настоящем времени, что усиливает «эффект присутствия».

Поскребышев О. А. Придумщик анекдотов про Чапая// Юность. 1982. №6. С. 27.

Об аналогичных коммуникативных стратегиях, связанных с перекодированием разговорных матерных формул, см.: *Михайлин В. Ю.* Русский мат как мужской обеденный код: проблема происхождения и эволюция статуса // Злая лая матерная. М.: Ладомир, 2005. С. 88.

О крахе оттепельного мобилизационного проекта см.: *Михайлин В.Ю.*
Деконструкция оттепельной «искренности»: «Спасите утопающего!» Павла
Арсенова и конец советского мобилизационного проекта 1960-х //
Неприкосновенный запас. 2019. № 125 (5). С. 196–197.

Обоснование термина, означающего процесс «опрозрачивания» человеческого поведения для властных элит за счет разрушения локальных центров производства смыслов, а также объяснение причин, по которым проект по созданию советского человека провалился в СССР, но «выстрелил» в современной России, см.:

Михайлин В. Ex cinere...

Так же, как когда-то, в рамках игривой культуры древнегреческого симпозиа, совмещение в «несерьезном» и «многоликом» симпозиастическом пространстве под пристальным взглядом Диониса разных моделей поведения и столкновение их между собой вовсе не означало несерьезного отношения ни к «официальной» (и по-своему ничуть не менее тоталитарной) гражданской культуре, ни к маргинальной культуре воинского мужского союза. Подробнее об этом см. в: *Михайлин В. Ю.* Древнегреческая «игривая» культура и европейская порнография новейшего времени // *Неприкосновенный запас*. 2003. № 3 (29). С. 85-92.

«.. part of the *anekdots* status as a touchstone genre of the Soviet imperial twilight was its tendency to infiltrate other discourses that proved susceptible to „*anekdot*-ization" in various ways, its essential appeal was not so much compensatory as commentarial; it offered the possibility of critically engaging with — and not merely dismissing — mass-culture offerings. In this respect, the *anekdot* no doubt did make the purported „desert" a more hospitable environment for the cultural consumer, otherwise relegated to the role of passive, mute recipient of texts and images» [*Graham S. A Cultural Analysis of the Russo-Soviet Anekdot*. PhD degree. University of Pittsburgh, 2003: 105]. Несколько ранее отчасти сходную точку зрения на советский анекдот как на специфическую моделирующую систему, которая служит для снятия противоречий социальной действительности (во многом за счет операции стереотипизации) и для примирения с этой действительностью, высказывал В. М. Хруль. См.: Хруль В. М. Анекдот как форма массовой коммуникации: Автореф. дис... канд. филол. наук. М.: МГУ, 1993.

Пропп В. Я. Кумулятивная сказка // *Пропп В. Я.* Поэтика фольклора. М.: Лабиринт, 1998. С. 252.

Пропп В. Я. Жанровый состав русского фольклора // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М.: Лабиринт, 1998. С. 31.

Нижеследующий (до конца главки) пассаж представляет собой несколько переработанную версию текста, написанного мной в 2013 году для совместной с Екатериной Решетниковой статьи, см.: *Михайлин В. Ю., Решетникова Е.*

С. «Немножко лошади»: Антропологические заметки на полях анималистики // Новое литературное обозрение. 2013. № 6 (124). С. 322–342. Свою позицию по вопросу о когнитивных основаниях нашей заикленности на зооморфной образности я уже сформулировал там и не вижу внятных оснований для того, чтобы делать это заново — по крайней мере, пока.

См. в этой связи «онтологическое дерево», выстроенное Фрэнком Кейлом в кн.: *Keil F. C. Semantic and Conceptual Development: An Ontological Perspective*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1979.

И ориентированных на более узкие суммы публичных контекстов, чем наша культура, а также и, соответственно, на более тонкие, менее подверженные операции абстрагирования системы повседневного смысловразличения.

Вроде стандартной урбанистической апории: навязчивое чувство одиночества вкупе с ощущением, что вокруг слишком много людей.

В этом смысле классическая зооморфная басня действует по той же схеме, что и зооморфный анекдот, — но только с поправкой на радикальный дидактический поворот в пуанте — вместо столь же радикальной деконструкции всяческой дидактики.

Собственно, о чем-то похожем писал еще Л. С. Выготский в «Психологии искусства», в процессе полемики с Г. Э. Лессингом и А. А. Потебней по поводу их взглядов на (зооморфную) басню, «...каждое животное представляет заранее известный способ действия, поступка, оно есть раньше всего действующее лицо не в силу того или иного характера, а в силу общих свойств своей жизни» — и далее, применительно к басне И. А. Крылова о лебеде, раке и щуке: «...никто, вероятно, не сумеет показать, что жадность и хищность — единственная характерная черта, приписываемая из всех героев одной щуке, — играет хоть какую-нибудь роль в построении этой басни» (*Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. С. 100, 101*).

См.: *Карасев И. Е.* Трансформация классических образов сказок о животных и волшебных сказок в современном народном анекдоте: Автореф. дис... канд. филол. наук. Челябинск: ЧелГУ, 2000.

Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М.: Наука, 1987. С. 130.

См.: *Берестнев Г. И.* Современный русский эротический анекдот и «заветные сказки»: Черты жанровой идеологии // Балтийский филологический курьер. 2003. №3.С. 138-152.

Афанасьев А. Н. Народные русские сказки не для печати, заветные пословицы и поговорки, собранные и обработанные А. Н. Афанасьевым, 1857–1862. М.: Ладомир, 1997. С. 84.

Аттическая краснофигурная пелика (440–430 гг. до н. э.), приписывается т. наз. Художнику Хассельманна. Британский музей, № 1865, 1118.49.

Афанасьев А. Н. Указ. соч. С. 23.

И сочетающее в себе признаки имени нарицательного и имени собственного, играя тем самым на значимом для анекдота (и — для зооморфного кодирования в целом) «инференциальном зазоре» между индивидуальными и обобщающими характеристиками действующего лица.

Таким образом, порядок «сказуемое — подлежащее» является основным, но не универсальным для анекдота, рассказанного в настоящем времени. В этом смысле описание, данное в книге Шмелевых (*Шмелева Е. Я., Шмелев А.*

Д. Русский анекдот: текст и речевой жанр. М.: Языки славянской культуры, 2002), релевантно не вполне.

Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д. Указ. соч. С. 33. Подробнее о структуре и особенностях исполнения анекдота можно прочесть именно здесь.

О специфических перформативных зачинах, которые предлагают зрителю возможность войти в самую ситуацию исполнения, но содержат лишь минимально необходимую информацию о самом анекдоте («Слышал анекдот о пьяной собаке?»), см. у тех же авторов: *Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д.* Указ. соч. С. 29–31.

О гомеровской вариации «звериного стиля» подробнее см.: *Михайлин В. Ю.* «Звериный стиль» в древнегреческой эпической традиции: Гомеровская «Долония» (набросок темы) // Миф архаический и миф гуманитарный. Интерпретация культурных кодов: 2006. Саратов; СПб.: ЛИСКА, 2006. С. 180–190. Об индоевропейском «зверином стиле» см.: *Mensch und Tier in der Antike — Grenzziehung und Grenztiberschreitung* / Hrsg. Alexandridis A., Wild M., Winkler-Horacek L. Wiesbaden: Reichert, 2009; *Schilz V. La Redecouverte de Part des Scythes*. Paris: Gallimard-Decouvertes, 2001; Скифо-Сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии / Под ред. А. И. Мелюковой, М. Г. Мошковой. М.: Наука, 1976; *Переводчикова Е. В.* Язык звериных образов: Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. М.: Восточная литература, 1994; *Михайлин В. Ю.* Золотое лекало судьбы: Пектораль из Толстой Могилы и проблема интерпретации скифского «звериного стиля». Саратов; СПб.: ЛИСКА, 2010.

Понятно, что о режимах регуляции поведения в дворянских или разночинских средах он чаще всего не имел никакого представления — но, собственно, и не был в этом заинтересован за отсутствием таковой необходимости. Конечно же, за исключением тех случаев, когда он тем или иным способом радикально менял социальное поле — поступал в прислуги, получал образование, пытался выбиться в «миллионщики» и так далее.

Не говоря уже об отношении к разным видам деятельности в рамках и за рамками семьи, пространственной «приписки» в различных домашних зонах (обеденный стол, двор, огород, ближайшая примыкающая к дому часть улицы, и т. д.).

То есть на «опрозрачивании» социальной среды для элит, претендующих на контроль над ней.

Подробнее см.: Михайлин В. Ю., Беляева Г. А. «Наш» человек на плакате: конструирование образа // Неприкосновенный запас. 2013. № 1 (87). С. 89–109.

Что позже иногда приводило актеров, привыкших к «безвозрастным» характеристикам персонажей сталинского большого стиля, к курьезам — как это случилось в 1974 году, когда Любовь Орлова, которой уже перевалило за семьдесят, снялась в роли молодой советской разведчицы в «Скворце и Лире».

По множеству причин — начиная с шока, стандартного для человека, выросшего в узкой деревенской социальной среде, при попадании в широкое городское пространство — и заканчивая новыми реалиями, связанными с тотальным контролем и репрессиями. Дисциплинарные практики, которыми была насильственно пронизана жизнь советского человека, означали желательность постоянного самоконтроля и умения владеть нужными техниками саморепрезентации. Что, конечно же, было категорически невозможно для человека, не умеющего считывать советские коды.

Ср.: «Для таких героев анекдотов, как Шерлок Холмс и доктор Ватсон, Винни-Пух и Пятачок, в качестве речевой маски используются заимствованные из соответствующих телевизионных фильмов (мультфильмов) интонация и излюбленные словечки (кстати, это является серьезным аргументом, свидетельствующим, что прототипами для этих героев анекдотов служат именно герои фильмов, а не персонажи соответствующих книг)» (*Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д.* Указ. соч. С. 41). О связи анекдота и кино вообще достаточно много говорили и писали в России на рубеже тысячелетий, в том числе исходя из социально-когнитивистских установок, — см., к примеру: *Архипова А.*

С. Анекдот и его прототип: генезис текста и формирование жанра: Автореф. дисс... канд. филол. наук. М.: РГГУ, 2003. Но чаще всего соответствующий дискурс не выходил за рамки банального философствования, как это видно по сборнику «Анекдот как феномен культуры», вышедшему в 2002 году (см.: *Сорокина В. Н.* Кинематографический анекдот // Анекдот как феномен культуры. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 129–131. См. раздел «Всесоюзный туземец: чукча в анекдоте и кино» в настоящем издании.

Пример: «Гуляет Пьер Безухов зимним утром по окрестностям поместья. Заворачивает за елочки, а там на снегу большими желтыми буквами написано: „Пьер — мудака". Он зовет дворецкого, приказывает выяснить, в чем дело. Дворецкий (*исполнитель изображает как персонаж берет щепотку снега, нюхает ее, жует и застывает в задумчивой позе*)'. „Ваше сиятельство, моча — поручика Ржевского. А вот почерк — вашей жены"».

В каком-то смысле одна из подгрупп анекдотов о поручике Ржевском может считаться предшественницей родившейся через десять с лишним лет серии анекдотов про другого пафосного персонажа в военной форме, Штирлица, который также предстает в этой серии гротескным недотепой. Но главное сходство носит сугубо структурный характер: обе серии построены на обыгрывании незамысловатых каламбуров.

«Крокодил Гена» (1969), «Чебурашка» (1971), «Шапокляк» (1974) и «Чебурашка идет в школу» (1983).

«Винни-Пух» (1969), «Винни-Пух идет в гости» (1971) и «Винни-Пух и день забот» (1972).

«38 попугаев» (1976), «Бабушка удава» (1977), «Как лечить удава» (1977), «Куда идет слоненок» (1977), «Привет мартышке» (1978), «А вдруг получится!» (1978), «Зарядка для хвоста» (1979), «Завтра будет завтра» (1979), «Великое закрытие» (1985) и «Ненаглядное пособие» (1991).

Всего пять выпусков: 1 (1982), 2 (1983), 3 (1985), 4 (1985) и 5 (1986). Отчасти на традицию могли дополнительно повлиять совсем уже поздние мультфильмы другого сериала — «Возвращение блудного попугая». До конца существования СССР вышло три выпуска: 1 (1984) Валентина Караваева, 2 (1987) Александра Давыдова и 3 (1988) Валентина Караваева.

Шестнадцать выпусков за обозначенный период. В постсоветский период было предпринято несколько попыток реанимации проекта, в разной степени неудачных. В публично высказанных предпочтениях среднестатистического россиянина мультсериал безальтернативно и с большим отрывом занимает первое место. См.: Опрос ВЦИОМ от 4–5 июня 2016 г.

15727 (дата обращения 13.06.2019). «Ну, погоди!» назвали любимым мультфильмом 59 % опрошенных в возрасте от 18 лет, следующую позицию занимает современный сериал «Маша и Медведь» с 26 %. В первую пятерку вошли также (в порядке убывания) «Каникулы в Простоквашино», «Винни-Пух» и «Кот Леопольд». Любопытно, что из всех перечисленных мультсериалов прецедентной системой текстов для последующей анекдотической трансформации сделался только один.

Видеть здесь какие бы то ни было намеки на политическую обстановку в СССР в конце 1940-х годов совершенно излишне. Сталинский кинематограф был настолько жестко отцензурирован — в особенности после постановления ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 года «О кинофильме „Большая жизнь“» — что даже те элементы кинокартин 1946–1953 годов, которые современному зрителю могут показаться смелой критикой режима, следует считывать в совершенно иной перспективе. Время «фиги в кармане» придет не раньше рубежа 1950-1960-х годов. Подробнее о постановлении 1946 года см.: *Добренко Е. А. Поздний сталинизм: эстетика политики: В 2 т. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 319–341.*

«Тихая поляна» (1946) Бориса Дежкина и Геннадия Филиппова (зайцы, медведи, еж, крот); «У страха глаза велики» (1946) Ольги Ходатаевой (кот, медведь, волк, лиса); «Охотничье ружье» (1948) Пантелеймона Сазонова и Романа Давыдова (заяц, лиса, волк); «Первый урок» (1948) Ламиса Бредиса (медведи и пчелы); «Серая шейка» (1948) Леонида Амальрика и Владимира Полковникова по сказке Д. Н. Мамина-Сибиряка (утка, заяц, лиса, глухарь); «Чемпион» (1948) Александра Иванова (волк, собака, барсук); «Дедушка и внучек» (1950) Александра Иванова (зайчонок, лисенок, белочка и медвежонок); «Крепыш» (1950) Леонида Амальрика и Владимира Полковникова (собаки, зайцы, волк, лиса, вороны), «Кто первый?» (1950) Бориса Дежкина и Геннадия Филиппова (заяц, лисенок, медведи, еж), — и так далее. Любопытно, что даже в тех мультфильмах, где в названии упоминаются «нестандартные» животные — как в «Орлином пере» (1946) Дмитрия Бабиченко (заяц, медведь, в эпизоде орел и вороны) или в «Павлиньем хвосте» (1946) Леонида Амальрика и Владимира Полковникова (медведь), — реальными участниками действия становятся вполне привычные зрителю «родные» звери. В последнем случае тенденция особенно очевидна: дело в том, что «Павлиний хвост» является послевоенным продолжением «Лимпопо» (1939) и «Бармалей» (1941), снятых теми же режиссерами по стихотворным сказкам К. Чуковского. Сквозной персонаж, доктор Айболит, сохраняется в неизменности, но действие переносится из экзотической Африки в родные леса. В мультфильме Ламиса Бредиса «Скорая помощь» (1949) центральным персонажем является нестандартный для советского мультфильма удав. Но в данном случае мы имеем дело с «ожившей карикатурой», пропагандистским политическим памфлетом о заграничном доброжелателе, который предлагает помощь, а в итоге поедает местных жителей. Кстати, подручными у него выступают вполне «свои» волки.

Производное от древнегреческого ὕβρις — «наглость», «превышение пределов, положенных смертному», особенность персонажа, которая, с одной стороны, неужодна богам и карается ими, а с другой — составляет основу героического поведения.

В качестве исходного источника, поскольку толчком к созданию полноценной анекдотической серии, судя по всему, послужил более поздний кинотекст — о чем ниже.

«Гостя из будущего» (1985) Павла Арсенова; на момент съемок актрисе 12-13 лет.

«Сто дней после детства» (1975) Сергея Соловьева; на момент съемок актрисе 14-15 лет.

«Вам и не снилось» (1980) Ильи Фрэза. Здесь актриса была вполне взрослой, но девочку-подростка сыграла очень убедительно.

Один из самых показательных в этом отношении текстов — анекдот, деконструирующий популярную сказку «Волк и семеро козлят» и достаточно строго следующую оригиналу экранизацию этой сказки, осуществленную в 1957 году Петром Носовым: «Поймали семеро козлят волка и ну его месить в четырнадцать копыт. „Что вы делаете, волкиУ (*исполнитель делает короткий жест пальцем вперед и вниз*): — „Молчи, козел!“»

Упрощенный вариант «аудиотехнического резонера» в виде говорящего радиоприемника, который пытается призывать главного героя к порядку, но тут же наталкивается на ответную угрозу выдернуть шнур из розетки, ввел в свою анимационную ленту «В стране невыученных уроков» (1969) Юрий Прытков.

Успенский Э. Н. Крокодил Гена и его друзья / Илл. В. Алфеевского. М.: Детская литература, 1966.

Чуковский К. И. Телефон / Илл. В. Конашевича. Л.: ОГИЗ, 1935.

Чуковский К. И. Телефон / Илл. В. Конашевича. М.: Детгиз, 1956.

Две разных версии художественного оформления: *Маршак С. Я.* Кошкин дом / Илл. Ю. Васнецова. М.; Л.: Детгиз, 1947; *Маршак С. Я.* Кошкин дом / Илл. Ю. Васнецова. М.; Л.: Детгиз, 1954.

Единственная иллюстрация Ю. Васнецова, на которой фоном для Кошкиного дома является некое — явно небольшое — поселение с необходимой по сюжету пожарной каланчой, не оставляет сомнений в том, что дом стоит за его пределами, причем достаточно далеко. Да и населен этот деревянный городок, судя по экипажу приехавшего оттуда пожарного автомобиля, исключительно зооморфными персонажами.

Или «речевых шутках», см.: *Доронина С. В.* Содержание и внутренняя форма русских игровых текстов: когнитивно-деятельностный аспект. На материале анекдотов и речевых шуток: Автореф. дис... канд. филол. наук. Барнаул: Алтайский гос. ун-т, 2000.

Классический пример такой критики, многозначительно поданной с позиции фланера, дает фильм Николая Досталя и Андрея Тутышкина «Мы с вами где-то встречались» (1954) с Аркадием Райкиным в роли советского столичного барина, критически взирающего на маленькие безобразия, творящиеся в уездном городишке.

О мобилизационной «подкладке», лежащей в основе даже таких принципиально «искренних» и демонстративно «свободных» оттепельных кинокартин, как «Застава Ильича» (1964) Марлена Хуциева, «А если это любовь?» (1961) Юлия Райзмана, «Друг мой, Колька!» (1961) Алексея Салтыкова и Александра Митты, «Звонят, откройте дверь» (1965) того же Александра Митты, подробно см. в книге: Михайлин В. Ю., Беляева Г. А. Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х — середины 1960-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2020. Что уж говорить о не менее «искренних» картинах, которые своей мобилизационной природы ничуть не скрывали и среди которых также попадались и настоящие шедевры, и просто хорошо снятые, популярные у советского зрителя ленты: «Коммунист» (1957) Юлия Райзмана, «Девять дней одного года» (1962) Михаила Ромма, «Добровольцы» (1958) Юрия Егорова и т. д.

«Идет Красная Шапочка по лесной дорожке. И вдруг из куста — волчья лапа, хватить ее за шкурку. „Куда идешь?“ — „К бабушке“. — „А что несешь?“ — „Пирожки“. — „А пирожки во что завернуты?“ — „В газету“. — „Ну, давай сюда газету, а сама иди, иди...“» Приведенный ранее анекдот про Волка, который бегал от Красной Шапочки, может быть позднейшим развитием именно этого сюжета.

К 1969 году вышли уже две короткометражки из этой серии — «Винни-Пух и медовое дерево» (1966) и «Винни-Пух и день забот» (1968). Сюжет первой совпадает с сюжетами двух первых лент Ф. Хитрука.

В первом выпуске мультсериала пчелы живут именно в улье, стоящем на верхушке дерева.

Которое также потенциально весьма разнообразно. Скажем, человек, который не знает анекдота, может сказать, что знает, и тем самым сорвать нежелательную коммуникативную ситуацию, продемонстрировав — или не продемонстрировав — при этом собеседнику свое нежелание в ней участвовать. И наоборот, человек, который знает этот анекдот, может сказать, что не знает, с тем чтобы в дальнейшем получить ситуативную выгоду, связанную с тем, что собеседник может проявить себя, не подозревая о том, что зрителя интересует отнюдь не сам анекдот, и так далее.

Подробнее о позднесоветской традиции черного юмора см.: *Лурье М. Л.* Пародийная поэзия школьников // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика, (дата обращения 01.04.2020); *Борисов С. Б.* Эстетика «черного юмора» в российской традиции // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. (дата обращения: 01.04.2020).

Подробнее о «Служебном романе» как энциклопедии советской интеллигентской сексуальности см.: *Михайлин В. Ю.* Единство личных и общественных интересов: Эстетика подглядывания в «Служебном романе» Эльдара Рязанова // Маски приватности, маски публичности: Интерпретация культурных кодов 2019. Саратов: ИЦ «Наука», 2019. С. 18–49. Исполняемая Новосельцевым песня действительно отсылает к контекстам, связанным скорее с агрессией, унижением и насилием, чем непосредственно с эротикой: «Тихо в лесу / только не спят дрозды. / Завтра дрозды получают пизды, / вот и не спят дрозды I Тихо в лесу, / только не спит енот. / Енота жену ебет бегемот, / вот и не спит енот» — и так далее.

Этот анекдот я слышал в конце 1970-х. И наверняка не я один.

Для тех, кто не жил в СССР. «Завтрак туриста» — дешевые консервы невысокого качества. Самый распространенный и доступный в советской провинции вариант — переваренная рисовая или перловая каша с рыбным наполнителем и томатной заливкой. Существовали и другие разновидности — некое подобие тушенки, мясо с капустой (ленивые голубцы), гречневая каша с мясом. Но в 1970-1980-х годах никаких других «Завтраков», кроме пахнущей второсортной рыбой размазни, я в саратовских магазинах не видел.

Что, в свою очередь, дает нам нижнюю временную границу появления этого анекдота. Песня была написана и впервые исполнена ансамблем «Лейся, песня» в 1975 году.

«Трое из Простоквашино» (1978), «Каникулы в Простоквашино» (1980) и «Зима в Простоквашино» (1984).

Экранизации, которые могли сыграть роль в появлении этого анекдотического персонажа: мультфильм Михаила Цехановского (1952) и художественный фильм Романа Балаяна (1975).

Экранизация, релевантная анекдотической традиции: художественный фильм Владимира Бортко (1988).

Последний выпуск был снят Майей Мирошкиной и Леонидом Шварцманом, поскольку Лев Атаманов умер в 1981 году.

Мэй Уэст (1893–1980) — одна из первых белых американских актрис, сделавших сексуальную провокацию своей визитной карточкой.

Упаковка презервативов на 2 штуки («резиновое изделие № 2») стоила 4 копейки.

Афанасьев А. Н. Народные русские сказки не для печати. С. 29.

Справедливости ради стоит заметить, что действующими лицами в анекдоте про «езду на собаках» бывают не только мухи, но и блохи — что, конечно, куда логичнее. Впрочем, статуса вечного парии это не отменяет.

«И как человеку быть правым пред Богом, и как быть чистым рожденному женщиною? Вот, даже луна, и та не светла, и звезды не чисты пред очами Его. Тем менее человек, который есть червь, и сын человеческий, который есть моль» [Иов, 25: 4-6].

Напомню, что в мультфильме Анатолия Резникова в конце концов в выигрыше оставалась обокравшая ковбоев корова.

Сами тигрицы из мультипликационного фильма Леонида Амальрика, в свою очередь, представляют собой вполне очевидную для советского зрителя отсылку к культовой комедии «Полосатый рейс» (1961) Владимира Фетина. В одной из наиболее узнаваемых и цитируемых сцен этой картины Василий Лановой, играющий эпизодическую роль загорающего на пляже пижона в шезлонге, шейном платке и стильных очках. Лениво глядя на море, он замечает своей партнерше: «Красиво плывут!» — «Кто?» — «Вон та группа в полосатых купальниках...» Мгновение спустя выясняется, что по морю плывут к пляжу тигры, что вызывает приступ комической паники на пляже. Создатели мультфильма совместили тигра с подчеркнуто томной манерой пляжника в исполнении В. Ланового, закрепив этот микс узнаваемой моделью очков cat-eye, которая (в сочетании с подчеркнуто лишенным растительности торсом и общей томностью манеры) сообщала этому эпизодическому персонажу откровенно феминизированные коннотации: в исходной «западной» культуре 1950-1960-х годов cat-eye, как правило, были элементами женского имиджа, закрепленными такими звездами стиля, как Одри Хэпберн, Ава Гарднер и Софи Лорен.

Собственно, подобный пафос вызывал иронию отнюдь не только в позднесоветской культуре. Так, чувствительная баллада Уильяма Вордсворта «Мальчик-идиот» (The Idiot Boy, 1789) длиной едва ли не в 500 строк, рассказывающая историю об «альтернативно одаренном», как сказали бы в наши толерантные времена, мальчике, которого отправили за врачом и который вместо этого «завис» у водопада, о его матери, которая отчаянно его искала, и о больной соседке, которая отправилась уже на поиски матери, была расценена лордом Байроном в «Английских бардах и шотландских обозревателях» (1809) как история о «матери-идиотке мальчика-идиота» («The idiot mother of an idiot boy»).

Первой работой актрисы по озвучиванию мультипликационного фильма стала роль Царевны-Лебеди в «Сказке о царе Салтане» (1943) Валентины и Зинаиды Брумберг. А первой ролью в звуковом кино — роль жены председателя в «Одной» (1931) Григория Козинцева и Леонида Трауберга, этакое воплощение «бабьего смирения» на фоне «жалостной» народной песни. См.: Михайлин В., Беяева Г. Две инициации скромного советского героя: «Одна» Григория Козинцева и Леонида Трауберга // Неприкосновенный запас. № 123 (1/2019). С. 161-183. Авторам мультфильма вообще была свойственна установка на максимальную степень сходства между рисованным персонажем и тем популярным артистом, который его озвучил (Борис Чирков — Старик, Анастасия Зуева — Старуха), и, соответственно, на связанную с этим артистом систему коннотаций.

В древнегреческой мифологии непревзойденным специалистом по такого рода изменениям скрипта был Аполлон. Достаточно вспомнить пару стандартных историй с девушками, которые пообещали ему секс в обмен на исполненное желание, а после того, как получали желаемое, «динамили» бога. Кумекая Сивилла, пожелавшая столько лет жизни, сколько песчинок у нее в горсти, забыла оговорить вечную молодость, и в итоге через несколько веков единственным ее желанием осталось желание умереть. Кассандра пожелала дар предвиденья, который Аполлон ей даровал, но оговорил тремя условиями, превратившими всю ее дальнейшую жизнь в кошмар: 1) она будет предвидеть только плохое (что создает ей прекрасный и постоянно действующий эмоциональный фон); 2) она не сможет не сказать любому встреченному человеку о том, что плохого ждет его в будущем (что автоматически превращает ее в изгоя); 3) никто и никогда не будет ей верить (что превращает ее в губительницу собственной семьи и собственного народа, поскольку она знает, чем и как кончится Троянская война, и не может не сказать этого, скажем, в эпизодах с отправкой Париса в Спарту или с Троянским конем, но как только она произносит предупреждение, люди поступают вопреки ему).

К 1949 году целый ряд американских картин, снятых в этом жанре, шел в советском прокате под названием «трофейных», вне зависимости от того, откуда именно они попали в СССР в конце 1930-х — середине 1940-х годов («Дилижанс» (1939) (в советском прокате «Путешествие будет опасным») и «Моя дорогая Клементина» (1946) Джона Форда, «Знак Зорро» (1940) Рубена Мамульяна (в советском прокате «Таинственный знак»). Немые вестерны активно шли на советских экранах в 1920-е годы (в том числе «Знак Зорро» (1920) Фреда Нибло и «Сын Зорро» (1925) Дональда Криспа, оба с Дугласом Фэрбенксом в главной роли). Так что прямые отсылки к этой традиции, рассчитанные в том числе и на уже сложившуюся систему зрительских ожиданий, в «Алитете» вполне понятны. Впрочем, был и свой извод этого жанра, который начал складываться еще в те же 1920-е годы в фильмах Ивана Перистяни. Подробнее о традиции советского «истерна» см.: *Левченко Я.* Жанр как поле возможностей: случай вестерна в СССР // Случайность и непредсказуемость в истории культуры. Таллин: TLU, 2013. С. 407–431. Продуманные отсылки к традиции вестерна хорошо заметны также и в «Необычайных приключениях мистера Веста в стране большевиков» (1924) Льва Кулешова, где один из персонажей, ковбой Джедди (в исполнении Бориса Барнета) по большому счету нужен в сюжете только для того, чтобы эти отсылки выстроились в самостоятельный план.

Прежде всего, конечно, речь в данном случае должна идти о Зейне Грее, одном из первых авторов, работавших в жанре литературного вестерна, чьи книги активно переводились на русский язык как в 1910-е, так и в 1920-е годы; а также о Томасе Майн Риде (вне зависимости от национальной принадлежности воспринимавшемся как сугубо американский автор), чьи книги были невероятно популярны еще в дореволюционной России.

Артист Андрей Абрикосов.

Этот персонаж в фильме Марка Донского в буквальном смысле слова является носителем «слова Партии»: в одном из эпизодов он признается, что всегда носит с собой газету «Правда» со статьей Сталина по национальному вопросу. Характерно также, что герою дана фамилия, которую в советской приключенческой традиции нейтральной назвать никак нельзя. Ее носил аналогичный с точки зрения сюжетного и идеологического функционала персонаж в романе А. Н. Толстого «Аэлита» (1923; а также и в одноименном фильме Якова Протазанова, 1924). В «Алитете» сохранено даже отчество главного героя, и только имя со «старорежимного» Мстислав заменено на более подобающее, Никита. Любопытно, что с точки зрения советского колониального дискурса Чукотка в каком-то смысле «идентична» Марсу — как предельно далекая точка в потенциально доступном пространстве, населенная «другими», «интересная» с точки зрения приключенческого сюжета и нуждающаяся в экспорте революционных идей.

Был подобный персонаж, конечно же, и в «Аэлите», «стихийный боец» Алексей Гусев.

Артист Михаил Кононов. Анализ фильма с особым акцентом на специфический выбор актера на главную роль см.: *Михайлин В. Ю., Беляева Г. А.* Если не будете как дети: Деконструкция «исторического» дискурса в фильме Алексея Коренева «Большая перемена» // *Неприкосновенный запас*. 2013. № 4 (90). С. 245–262 (249–251). Здесь же — анализ скрытых, не предназначенных ни для массового зрителя, ни для цензуры (в силу своей запредельной рискованности даже для вегетарианской эпохи середины шестидесятых) отсылок еще к одному прецедентному для «Начальника Чукотки» тексту — гоголевскому «Ревизору». Отсылки эти, будучи восприняты в полном объеме, превращают картину в злой фарс, главной темой которого становятся претензии отечественных элит на цивилизаторскую миссию в отношении «народа».

Как в той сцене, в которой уже успевший слегка освоиться с новой ролью (и отпустить юношеские усики) Бычков мечтает о том, чтобы на деньги, вырученные от продажи «буржуям» пушнины, создать на Чукотке тяжелую промышленность — благодаря которой здесь должен появиться свой пролетариат. И начать, конечно же, с железной дороги. Его чукотский Пятница спокойно замечает на это, что как только появится железная дорога, исчезнет песок, а вместе с ним и единственный источник дохода.

Одноименный роман впервые опубликован в 1926 году, см.: *Обручев В. А. Земля Санникова, или Последние онкилоны*. Л.: Пучина, 1926.